الدكتورة
نادية بدران

نجيب محفوظ
وصيغ روائية جديدة



الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

الدكتورة
نادية بدران

نجيب محفوظ
وصيغ روائية جديدة

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

٢

مقـــــدمة

حظي شيخ الرواية العربية ومبدعها ، نجيب محفوظ بالنصيب الأعظم من الدراسات والبحوث الأكاديمية التى امتلأت بها الساحة العربية بل والأجنبية التى تعاملت مع إبداعه الروائي فى مختلف مراحله . واعتبر الباحثون والنقاد أعماله بمثابة النموذج الأمثل للرواية العربية ، والذي يحتذي به أجيال المبدعين الشبان . ولقد ركزت تلك الدراسات الأكاديمية الجادة على أعمال نجيب محفوظ منذ البداية وحتى روايته " ميرامار" ١٩٦٧ . واهتم معظم النقاد بالتقسيم المرحلي لروايات الكاتب ، الذي خضع بدوره للتتابع الزمني والتاريخي .

ونظرا للظروف التى حلت بالأمة العربية منذ حرب يونيو ١٩٦٧، فقد واكب ذلك توقف للإبداع الروائي لديه ، حتى عام ١٩٧٢ حيث كتب " المرايا " لتمثل انطلاقة جديدة فى عالم الرواية عند نجيب محفوظ ، وتلاها بإنتاج روائي غزير وحتى ١٩٨٨ ، حيث كانت آخر رواياته " قشتمر " ، ولكن بالرغم من ذلك ، لم يحظ إنتاجه الروائي فى تلك الفترة بدراسات أو بحوث أكاديمية بنفس القدر والجدية التى حظيت بها أعماله الروائية فى الفترة السابقة لذلك – اللهم من بعض الدراسات والمقالات – ولكنها لا تشكل إضافة جديدة فى مجال النقد الروائي .

وهذا ما لفت نظري عندما تقدمت للبحث عن موضوع هـذه الدراسـة . فقـد كتـب نجيـب محفوظ في المرحلة الأولى سبع عشرة رواية في سبعة وعشرين عاما (١٩٣٩ - ١٩٦٧) ، أما المرحلة الثانية فكتب ست عشرة رواية في ستة عشر عاما (١٩٧٢ - ١٩٨٨) . ولو أحصينا الدراسات والبحـوث التـي نشـرت وتعـاملت مـع أعمالـه فـي الفـترة الأولى باللغـة العربية فقط - لوجدناها أضعاف الدراسات والبحوث التي تعاملت مع أعماله الروائية فـي الفترة الثانية على الرغم من تساوي - تقريبا - حجم الإنتاج .

واعتبر ذلك تقصيرا متعمدا مـن جـانب النقـاد والبـاحثين ، والذيـن أرجعـوه إلى اهتمـامهم بأعمال الأدباء الشبان الذين ازدهرت كتاباتهم في هـذه الفـترة وأولاهـا النقـاد والبـاحثون اهتمامهم من منطلق إعطـاء الفرصـة للأجيـال الجديـدة . ولم يسـع أحـد مـن هـؤلاء النقـاد والباحثين لأن يكمل التقسيمات المرحلية لإنتاج شيخ الرواية العربية ، مثلما فعل الكثـيرون منهم بالنسبة لإنتاج المرحلة الأولى .

واقتصرت كل الدراسات والبحوث التي ظهرت في تلك الفترة على تناول كـل عمـل على حده أو عـرض لإنتـاج الفترة الزمنية دون بلورة خاصة للمرحلـة ، وربمـا يرجـع ذلـك لتنوع الإنتاج الروائي ، ولتعدد وتطور أساليب النقد الحديث للرواية وقد كان كل تركيزي في بادئ الأمر منصبا على فحـص الإنتـاج الروائـي للكـاتب ككـل فـي الفـترة الزمنيـة مـن ١٩٧٢ - ١٩٨٨ ، في محاولة لبلورة الأعمال بهدف اكتشاف اتجاه مستحدث في الكتابة الروائية المحفوظية ، يعتبر إضافة جديدة إلى أعماله السابقة .

وهذا فقد تخيرت عنوان بحثي (*الفن الروائي عند نجيب محفوظ من١٩٧٢-١٩٨٨*)،

وكلمة الفن هنا توحي بالصنعة أو الصياغة الفنية للعمل ، ومن هذا المنطلق اتضح منهجي في البحث ، وهو (*الصيغة الروائية أو الشكل الفني*) . وبعد فحص دقيق لكل الأعمال الروائية فى هذه المرحلة ، وقع اختياري على بعض منها ، رأيت أن هذا البعض مجتمعا أو منفردا يمكن بلورته بحيث يمثل اتجاها جديدا للشكل أو الصياغة الفنية الروائية عند نجيب محفوظ . وقد سبقني فى هذا المنهج العديد من الأساتذة والنقاد والذين استفدت كثيرا بالإطلاع على دراساتهم وأبحاثهم ، وكانت بمثابة منارة أضاءت لي طريق البحث والاستفادة ، وأخص بالذكر الدراسة القيمة الجادة للدكتور نبيل راغب فى كتابه " قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ " الطبعة الثانية . والدكتور صلاح فضل فى كتابه " منهج الواقعية فى الأدب".

ويتكون هذا البحث من تمهيد و ثلاثة فصول ؛ أما التمهيد فنتعرف فيه على طبيعة الرواية كجنس أدبي ومراحل التطور التى طرأت على القص الروائي الحديث ، والحيثيات التى دفعت الروائيين للبحث عن صيغ جديدة للرواية والصعوبات التى يلقاها النقاد فى تحديد عناصر تلك الصياغات أو الأشكال الفنية الروائية الجديدة . ثم ننتقل إلى الإنتاج الروائي لأديبنا الكبير نجيب محفوظ ونبذة عن التطور المرحلي لإنتاجه الروائي السابق ، ثم التطرق للفترة الزمنية موضوع البحث ، وعرض للمناخ العام السائد فى المجتمع ومدى تأثر نجيب محفوظ به وانعكاس ذلك على أعماله الروائية فى تلك الحقبة . ثم عرض لبعض اللقاءات والأحاديث التى أدلى بها شيخ الرواية العربية وعميدها ، وتكشف عن اتجاهه الجديد فى كتابة الرواية لتلك الفترة ، وحيثيات تجاوزه للشكل الفني التقليدي لها .

وأما الفصل الأول ، فيتناول (*أسلوب الشخصية " الهيكلية " فى روايات نجيب محفوظ*) وهو اتجاه مستحدث في كتابات نجيب محفوظ ، يعتمد على صياغة وتكنيك خاص للمضمون الدرامي للعمل ، وقد جاء اتباع نجيب محفوظ لهذا الاتجاه لاعتبارات عدة سنتعرض لها فى هذا الفصل والذي تخيرنا للجانب التطبيقي منه ثلاث من روايات نجيب محفوظ ، وهى " المرايا " ١٩٧٢ ، " حكايات حارتنا " ١٩٧٥ ، " حديث الصباح والمساء " ١٩٨٧ .

و أما الفصل الثاني ، فيتناول وجهة النظر ،و هو أسلوب فني وظفه الكاتب فى ثلاث من روايات نجيب محفوظ –ويبدأ الفصل بتعريف " وجهة النظر " كأسلوب فني متعارف عليه ، واستخدمه نجيب محفوظ من قبل فى رواية " ميرامار" ١٩٦٧ . وتتناول الدراسة التطبيقية فى هذا الفصل ثلاثا من روايات نجيب محفوظ وهى "الكرنك" ١٩٧٤،" أفراح القبة" ١٩٨١ " العائش فى الحقيقة " ١٩٨٥ للوقوف على مدى التباين فى استخدام هذا الاسلوب الفني فى كل عمل من الأعمال السابقة ، وعلاقة ذلك بالصياغة الفنية للرواية .

والفصل الثالث يتناول (*الواقعية السحرية و "ملحمة الحرافيش"*) . والواقعية السحرية اتجاه أدبي مستحدث بدأ بأولاد حارتنا عام ١٩٥٩، ومارسه كتاب أمريكا اللاتينية ، وذاعت كتاباتهم فى العصر الحديث . ويبدأ هذا الفصل بتعريف هذا الاتجاه وملابسات نشأته ، وحيثيات اختياره موضوعا للبحث ، ثم ننتقل إلى الجزء التطبيقي والذي تخيرنا له إحدى روائع نجيب محفوظ الروائية وهى " ملحمة الحرافيش " فى محاولة للكشف عن بعض الجوانب الفنية الكامنة فى النص ، والتى تدرجه بشكل أو بآخر لينتمي إلى هذا الاتجاه .

٧

ثم تأتى بعد ذلك الخاتمة ، فيها نذكر النتائج التى توصلنا إليها فى الفصول الثلاثة السابقة ، وما أضافه البحث إلى رصيد نجيب محفوظ ، ولم تتناوله الدراسات الأكاديمية السابقة من قبل، متمنية من الله عز وجل التوفيق .

التمـــــهيد

ثمة مقولة تتردد في الحياة الأدبية و النقدية بأن الزمن الحاضر هو زمان الرواية ، فالرواية وبحكم تكوينها الفني .. هي الجنس الأدبي المهيمن في هذا الزمان . وهي ذلك الفن الذي استطاع أن يعبر بصدق وحرية عن العصر الذي نحياه بكل تناقضاته ، صراعاته ، وأزماته والتباساته ، وعن محنة الواقع والإنسان العربي ، ذلك الواقع المتشعب المأزوم وذلك الإنسان والمبدع العربي في صراعه وتحدياته لهذا الواقع ، وعن تلك العلاقة التبادلية الحميمة بين الإنسان و واقعه وتأثير كل منهما في الآخر .

والرواية على حد تعبير الدكتور على الراعي في مقدمة كتابه عن الرواية العربية – لسان حال الأمة العربية والديوان الجديد للعرب . (١) وهي – الرواية – كجنس أدبي لها قدرة خاصة على التقاط الأنغام المتباعدة ، المتنافرة ، المركبة ، متغايرة الخواص ، لإيقاع عصرنا . وهي أيضا الجنس الأدبي الأكثر ملاءمة الذي تتجلى فيه القيم الجديدة المرتبطة بالمتغيرات الاجتماعية حيث إنها تدعو للحرية والتجديد الشكلي والموضوعي . ولهذا نقول إن الرواية نشأت في التفاوت بين الفرد والمجتمع ، فالإنسان يظل يحلم بالتغيير وعندما لا يستطيع أن يحقق ما ينشده فإنه يترجم الحلم إلى شكل روائي .

وكلما ازدادت معاناة الإنسان ازدادت الحاجة إلى الرواية ، لتعبر عن الوعي المفقود لدى إنسان العالم الثالث الذي قهرته متناقضات عصره ، فلم يعد الزمن زمان الرومانسية و الشاعرية بل أصبح زمان الآلة والسلطة وتصارع القوى ، ولهذا ازدادت المعاناة وتعقدت العلاقات ولم تعد الحياة في بساطتها الأولى .

---

(١) علي الراعي– الرواية في الوطن العربي – دار المستقبل العربي – القاهرة – ١٩٩١ – ص ١٩

لقد أصبحت الرواية العربية بحق " التاريخ الإبداعي العمقي المتخيل داخل التاريخ الموضوعي العربي المعاصر . وأصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعى الإبداعي الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربي ومتنا قضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه و التباساته سواء فى تضار يسهم الحديثة الخارجية أو أعماقهم الباطنية " . (١)

وسنعرض هنا لبعض من التعريفات التى تعد بمثابة محاولة للتعرف على ماهية الرواية ووظيفتها . والمعلوم أن الرواية – كجنس أدبي – يصعب وضع تعريف شامل جامع لها حيث إن أبعادها متغيرة غير مستقرة تبعا لحيثيات كثيرة تختلف من مجتمع إلى آخر .

والرواية كما عرفتها دائرة المعارف البريطانية هى " سرد نثرى أو قصة ممتدة امتدادا شاسعا، وفيها شخصيات وأحداث ، تمثل الحياة فى الماضي أو الحاضر ، مرسومة فى حبكة معقدة كثيرا أو قليلا " (٢)

والرواية فى معنى آخر هى التى " تفتح عالما أمام الخيال ، ومن الممتع أحيانا أن نكتشف ذلك فى بعض الروايات . إنه العالم الذي يدع الوهم والذي نرتضى الضياع فيه بكل سرور " (٣)

---

(١) محمود أمين العالم – الرواية بين زمنيتها وزمنها – فصول – ربيع ١٩٩٣ – ص ١٩

(2)Encyclopaedia Britanica. vol. 16 p. 973

(٣) بيرسي لوبوك – صنعة الرواية – ترجمة عبد الستار جواد – دار الرشيد – بغداد – ١٩٨١– ص ١٧

وفى تعريف آخر :

" الرواية ، تقدم لنا مجموعة من الأحداث ، مشكلة تشكيلا جماليا بواسطة الحبكة التى تمنطق هذه الأحداث " (١)

ويرى البعض أن :

" الرواية هى تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات ، تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالم متخيل ، غير أن هذا العالم المتخيل الذي شكله الكاتب ينبغي أن يكون قريبا مما يحدث فى الواقع الذي يعيش فيه ، أي أن حياة الشخصيات فى الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث فى واقع الكاتب ." (٢)

ويعرفها آخرون بأن :

" الرواية هى نوع أدبي يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر فى كل الأشكال التى استقر فيها " (٣)

والبعض الآخر يقول :

" الرواية نوع أدبي يستعصي على التقعيد وتفشل معه كل محاولة للتقنين لأنه لم ولن يستقر على شكل نهائي " (٤)

(١) فيكتور تشكلوفسكى – بنية الرواية وبنية القصة القصيرة – ترجمه سيزا قاسم – فصول . يوليو – أغسطس – سبتمبر ١٩٨٢ – ص. ٣٤

(٢) طه وادي – دراسات فى نقد الرواية – دار المعارف – القاهرة – ط٢ – ١٩٩٣ – ص١٧

(٣) باختين : الملحمة والرواية – تقديم وترجمة جمال شحيذ – كتاب الفكر العربى – بيروت – ١٩٨٢ – ص . ٦٦

(٤) فاطمة الزهراء أزرويل – مفاهيم نقد الرواية – نشر الفنك – الدار البيضاء – ١٩٨٩ – ص. ٨٢

والملاحظ أن كل التعريفات السابقة تناولت الرواية بأفق محدود وفكر قاصر ، وليس هذا تقصير من قائل التعريف ، ولكنها الرواية في شموها وتحولاتها واتساع أفقها ، فمن الصعب وضع تعريف محدد و ثابت لها وهو ما ذكره التعريف الأخير ، فهي فعلا جنس أدبي يصعب وضع تعريف نظري محدود له .

والرواية ظلت تستمد قوتها من حريتها المطلقة ، حيث إنها " فن يضطلع مباشرة بتصوير الحياة ، ويجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحا معافى ؛ فهو يحيى على الممارسة، وجوهر الممارسة هو الحرية "(١) . هذه الحرية التي تعطى للروائي عند كتابة الرواية والتي نادى بها (هنري جيمس) - بما تعنيه من غياب القوانين الضابطة لعملية الخلق والإبداع الروائي وقابلية خارقة لاحتواء العناصر الفنية - ستكون مصدر خلاف بين الروائي والناقد، حيث " إن الناقد - بلا شك - سيجد صعوبة في حل شفرة العالم الروائي المبدع ، وستصبح مهمته عسيرة حتى اهتدى إلى جوهر هذا العالم ، محاولا قولبته ووضع الصياغة النقدية التي تتناسب مع التقنية الخاصة به "(٢) .

والتعامل مع الرواية كجنس أدبي لابد أن يكون من منطلق المنظور القائل بأن هناك علاقة حميمة بين النص الروائي والواقع الذي تنبثق منه ، أو الإطار الحضاري الذي تتكون في رحمه ، ولهذا فإن من الصعب بل من المستحيل أن يكون الروائي أو المبدع في معزل عما يدور في واقعه - خاصة الواقع العربي المليء بالمتغيرات والتحولات في شتى مجالاته السياسية ، و الاقتصادية ، و الاجتماعية . وكنتيجة حتمية لوجود هذه المتغيرات نشأت

---

(١) هنرى جيمس - عن نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث - ترجمة أنجيل بطرس سمعان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧١ - ص. ٧٧

(٢) حسن بحراوى - بنية الشكل الروائى (الفضاء-الزمن-الشخصية) - المركز الثقافى العربى- بيروت - ١٩٩٠ - ص١٤

علاقة تفاعلية مستمرة بين كل الاستراتيجيات النصية التى يستخدمها الروائي وبين واقعه الحضاري الذي يحيى فيه ويستقى منه فكره والدلالة التى يحويها نصه الروائي .

وفى تعاملنا مع النص الروائي فى مكوناته الفنية ، تبين مدى التحول الذي طرأ عليه منذ منتصف الستينات وحتى الآن ، وهى الفترة التى احتشدت فيها الساحة العربية بأحداث ومتغيرات جسيمة ، وكان أكثرها فداحة هزيمة يونيو ١٩٦٧ وما أحدثته من هزة عنيفة فى كيان وذات المجتمع والإنسان العربي على السواء .

فبينما اعتمد النص التقليدي على الوحدوية المباشرة فى الرؤية والتفسير ، تحول ذلك في النص الحديث إلى تعدد منطلقات الرؤية و انفتاحه على التأويلية التى تصل إلى مستوى التناقض فى بعض الأحوال ، متخذة من هذا التناقض شفرة دلالية ، تعمل كمعادل أدبي لحالة التشظي التى تجتاح الواقع العربي .

وتقوم البنية الروائية فى النص التقليدي على واحدية الصوت ووجهة النظر التى تروى الأحداث ، وتتوالى الأحداث تبعا لمنطق الترابط السببي لتخلق الحبكة الروائية ، وقد تطور ذلك فى النص الحديث وأصبحت البنية الروائية تقوم على تعدد المنظور أو وجهات النظر والذي أدى بدوره إلى تغير طبيعة الحبكة الروائية ، بل والاستغناء عنها فى بعض الحالات .

ولم تعد الأحداث تخضع لمنطق التتابع الزمني والسببي واعتمدت فى ترابطها على منطق الجدل والتتابع الكيفي بين جزئيات النص والحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة وظهور ما

يسمى " بذاكرة النص الداخلية " [١] وهى التى تخلق علاقة الترابط والتماسك بين وحدات النص .

ولم يعد الموضوع هو عمود العمل الروائي والذي من أجل إبرازه يوظف الروائي باقي إستراتيجيات النص ، بل تحول ذلك ، واحتلت استراتيجيات النص مكان الصدارة وأصبح الروائي يركز كل اهتمامه فى أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التى تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة ، وقد أدى ذلك إلى تداخل مستويات القص الروائي من واقعي إلى أسطوري و خيالي و رمزي وتاريخي وغيرها .

أما البنية الزمنية فلم تعد تخضع للتسلسل التقليدي ، وصارت تتأرجح فى حرية تامة بين مستويات متعددة للزمن دون تقيد تبعا لطبيعة النص الروائى ، حتى إنه فى بعض الأعمال جاء الزمن مطلقا دون تحديد . وكذلك الحال بالنسبة للمكان . لم يعد واقعيا فى تجسدا ته ، وصار مجرد حيز مجازى تدور فيه الأحداث ، وأصبح المكان والفضاء الروائي – لاحظ المصطلح الجديد–ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأحداث المتصارعة ، وتوطدت العلاقة بين الشخصية والمكان ، حتى إنه احتل البطولة فى بعض الأعمال ، ويكاد يكون شرطا للوجود ذاته أو عاملا من العوامل المشاركة فى بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها .

---

(١) صبرى حافظ – الرواية والواقع – متغيرات الواقع العربى واستجابة الرواية الجمالية – إبداع – أكتوبر ١٩٩٢– ص٣٣ – ٤٤

وأصبح هناك نوع من التشتت المكاني وفقدان السيطرة ، هذا إلى جانب أن المكان في بعض الأعمال الروائية يتسم بسمات أسطورية خيالية تجعل له وجودا مستقلا يحاور وجود الشخصيات ، بل يخضعها أحيانا لنفوذه .

وإذا ما تحدثنا عن الشخصية الروائية ، نجد أنها ابتعدت عن الشخصية النمطية بعض الشيء لم تعد تحتل جزءا كبيرا من الحبكة الروائية ، وصارت البطولة مشتركة ، والنص الروائي ما هو إلا شبكة من العلاقات المعقدة التى تعطى الفرصة لكل الشخصيات - اللهم من بعض التمايز لبعضها - ولكنها في النهاية بطولة مجتمعة .

وابتعدت اللغة عن الدلالية ، وصارت تخلق إيقاعات هادئة ، وجنحت إلى الاقتراب من الشعرية ، والتحول من السرد التقريري إلى استخدام أكثر من مستوى لغوى في النص الواحد . وقد شاع استعارة مفردات النصوص الأخرى . الصوفية -التاريخية-الأسطورية، والمفردات المواكبة والمتداولة في العصر الذي تعبر عنه الرواية ، وبثها في طيات لغة السرد القصصي للعمل ، وتدخل الروائي بمقتطفات قصدية . وأصبح عالم الرواية ، عالما خاصا تتحكم فيه اللغة إلى الحد الذي يجعل له استقلالا نسبيا عن عالم الواقع. (١)
وفيما سبق يتضح حجم التحول الذي طرأ على القص الروائي ومظاهره ، في الأربعين عاما السابقة ، كاستجابة مباشرة لتغيرات الواقع العربي . وإذا ما تأملنا بدقة مظاهر هذا التحول في النص الأدبي وحصرناها جيدا ، نجد أنها تخدم الصياغة الفنية للعمل بشكل مكثف ومحدد . ونحن في هذا البحث لانفصل بين الشكل والمضمون " فلقد أصبح من العبث الحديث في الفن عن " شكل ومحتوى "إن عناصر الشكل تذوب في العمل الأدبي -

(١) انظر: الرواية و الواقع - متغيرات الواقع العربي واستجابة الرواية الجمالية، السابق - ص ٣٣ - ٤٤

فى المحتوى وتشكله . كما أن عناصر المحتوى تتحلل فى الشكل محددة صورته وملامحه " (١) ولكننا فى هذا البحث نركز على ديناميكية الشكل بالثراء التجريبي ، وهى أهم ملامح الراوية الحديثة في عصرنا الحالي ، وبعدما اتسمت العلاقة بين الشكل والمحتوى بقدر من الجدلية ، فأصبح هدف الروائيين العثور على صياغات جديدة تعبر بشكل فعال عن سيولة الرؤية .

وهو الأمر الذي جعل الأغلبية من الروائيين ، تجتهد فى محاولة للعثور على صيغ جديدة مرجعين ذلك إلى أن الأعمال الروائية الحديثة ، ترفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن للحياة ، لا يعنى هذا رفضه كلية ، حيث إن الواقع يكون نتاجا للفكر ومولدا له . وهى بهذا تبقي – بشكل ما – على العلاقة بين الشكل والواقع . " ولكن مازالت هناك هوة بين النص الروائي والحياة ، تتسع هذه الهوة فى بعض الأحيان حتى يصعب على القارئ العادى اجتيازها " (٢) .

وعلى جانب آخر ، يرى البعض أن محاولة العثور على صياغات جديدة هو درب من التنصل للواقع ، والبعد عن الاتجاه الواقعي الذي يهدف إلى جعل الشكل مرآة تعكس ما يزخر به المجتمع من صراع ومفاهيم ، معتمدا في ذلك على التسجيل الدقيق للجزئيات والتفاصيل ، أو ما يهدف إليه الاتجاه الواقعي الاشتراكي من تقديم للشكل الروائي الملحمي، الذي يتجه إلى تقنية المشاهد الكبيرة الهادفة لخلق " البطولة الإيجابية " ، فيصبح البطل حاملا لقيم جديدة لا تتوفر فى العصر ولكن جدلية الصراع توحي بإمكانية تحققها فى المستقبل .

---

(١) محمود الربيعى – قراءة الرواية – نماذج من نجيب محفوظ – مكتبه الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٨٩ – ص ١١
(٢) نبيلة ابراهيم – قص الحداثة – فصول – يوليو – اغسطس – سبتمبر – ١٩٨٦ – ص ٩٦

والرد على ذلك يتلخص فى " أن الابتكار الشكلي فى الرواية بعيد كل البعد عن مناقضة الواقعية (*كما يتخيل ناقد قصير النظر*) ، وهو الشرط الذي لاغنى عنه لمزيد من الواقعية"[١] ولكن تلك الصياغات الجديدة جاءت نتيجة لعجز الأسلوب الواقعي فى التعبير عن بعض الحقائق والظواهر ، " ولهذا اتجهت المدرسة الواقعية إلى إفراز " تنويعات " عديدة تمثلت فى تيارات أدبية نظرت إلى الواقع نظرات مختلفة ، تحث على ضرورة استقلال النص الأدبي عن الواقع المادي، ليصبح له عالمه وقوانينه الخاصة ، وبالتالي فإن طبيعته "الشكلية " تتبع تلك القوانين الخاصة التى تنبع من داخله ، كمصدر واحد ووحيد فى تشكيله ، وكنتيجة حتمية لتفاعل عناصره وأجزائه " .[٢]

وقد يجد الناقد صعوبة بالغة فى تحديد عناصر الشكل الروائي ، وذلك لكونه أكثر جوانب الرواية سعة وأقلها رضوخا للقواعد والقيود ، وللنظرة المتسرعة للنص والتى تعجز عن تأمل الشكل وهو يتكشف شيئا فشيئا فى تطور حذر محسوب ، ولهذا لا يكشف الشكل عن طرائقه وآليات اشتغاله والمؤثرات المتنوعه ، والداخله في تركيبه بطريقه مباشرة، بل يتطلب الوصول إلى ذلك القراءة الفاحصة والمعايشة الحميمة للنص ، وحتى بعد ذلك فإن الوقوف على عناصر الشكل وتراكيبه أمر قابل للتأويل . وهذا ما جعل النقاد فى حالة تشكك من مقدرة الروائي على استيعاب المادة الحكائية وخلق نوع من التواؤم بينهما . وهو الأمر الذي يعتمد أساسا على طبيعة المنظور السردي الذي يستخدمه الروائي ، وانعكاسه على بقية عناصر العمل وأجزائه الفنية ، ودرجة التفاعل والمواءمة بينهما .

---

(١) ميشيل بوتور – بحوث فى الرواية الجديدة – ترجمه فريد أنطونيوس – منشورات عويدات – بيروت – ١٩٨٢– ص٨

(٢) عبد الرحيم مودن – الشكل القصصى فى القصة المغربية – الجزء الأول – منشورات دار الأطفال – الدار البيضاء – ١٩٩١ – ص٣١ .

وهنا تكمن مقدرة الكاتب على الإمساك بمادته الحكائية وإخضاعها للتقطيع والاختيار، وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح فى النهاية ، تركيبا فنيا منسجما يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص " ويتعلق الأمر تحديدا بكافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة فى تكوين الرواية التى تمكن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فني متناسق ومقنع بمادته وطريقة تأليفه " . (١)

وجدير بالذكر أن أقصى ما توصل إليه النقاد ، هو الاقتراب من الملامح العامة التىتنظم وتؤثر بشكل ما فى تكوين الشكل الفني للعمل وتعطيه معناه . فالشكل الفني المستحدث هو صياغة جديدة لمعنى متداول ، والروائي مهمته هى إعادة خلق المعنى بشكل أو بآخر ، وهذا لا يعنى أن الشكل صنعة فردية فقط ، ولكنه أيضا " خبرة اجتماعية " فنحن لا نستطيع أن ننكر دور المجتمع فى تكوين الخبرات الثقافية ، والفكرية والموقف الأيديولوجي للكاتب ، والتى تؤثر فى رؤيته لما يجري فى الواقع ، ولذا جاز أن نقول ، إن هناك عوامل خارجية ، أي ليست نابعة من النص ، ولا يتعارض هذا مع ما سبق أن ذكرناه من أن الطبيعة الشكلية للنص هي المصدر الوحيد في تشكيله ، ولكننا نتعامل هنا مع مرحلة أسبق، هى العوامل المؤثرة فى صانع الشكل أو الصيغة الروائية (*الروائي*) ويضاف إلى ما سبق " المكونات النفسية للكاتب ، و منظوره لقضايا العصر وحركة التاريخ ، وتأثره بشكل مباشر أو غير مباشر بالتراكم المستمر للأشكال الفنية أو الأدبية فى المجتمع الذي يعيش فيه". (٢)

---

(١) بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) – السابق – ص ١٧ .

(٢) الشكل القصصي في القصة المغربية ، السابق– ص ٨٥ .

ونتـوقـف هنـا عنـد رأى لبعض النقاد فى هذا الصـدد فقد " ربط بعض النقـاد الشـكل بـ " وجهة النظر" التى تعكس موقفا من الشكل داخل البحث عن الشكل الملائم للموضوع الملائم. فالكاتب يقف من موضوعه موقفـا معينـا ينبـع مـن الموقـف الأيديولوجـي والفكـري عامة، إلى الموقف من البناء أو الشكل الذي من الطبيعي أن يعكس – فيمـا يعكسـه مواقـف الكاتب الأيديولوجية أو الفكرية ، وهذا لن يتم إلا عن طريق الشكل الذي يدل على طبيعة الاختيار أو الموقف " . [1] بمعنى أن تقديم الكاتب لشكل ما مثل الأسطوري أو التراثي أو أي شكل آخر ، لا يجيء مـن قبيـل الصـدفـة ، بـل هـو اختيـار لموقـف مـا نـابع مـن رؤيـة الكاتب لما يجري في واقعه ، الذي بـدا له بشكل من الأشكال ، ولهذا فإن الشكل القصصي في عمقه ، هو " وجهة نظر " قاد بها الكاتب عملية التشكيل أو الرؤية الخاصة للعالم .

وعلى ذلك يصبح الشكل ممتلكا لدلالة هامة تعكس ما يزخر به العصر من تحولات فى هياكله الثقافية والاجتماعية . وهذا يفسر ارتباط شكل أو عدة أشكال مختلفة بعصر ما أو حدث ما ، ومثال ذلك هزيمة يونيه ١٩٦٧ – وما أفرزته من أشكال مستحدثة للرواية .

والشكل لا يتغير بتغيير إيقاع العصر فقـط ، بـل إنـه يتغير عندمـا يفقـد وظيفتـه أو عندمـا تستنفد كفاءته فى التعبير عن مضمون محدد ، وهنا يبحث الروائي عن صيغة جديدة ، مثال ذلك رواية تعاقب الأجيال – ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة (*بين القصريـن – قصـر الشـوق – السكرية*) وقد قدمها فى شكل تقليدي بلـغ أقصـى درجـات الكفـاءة وإتقـان الصنعـة ، بحيث اعتبرت "نموذجا أعلى" لهذا الشكل . ولهذا لم يشـأ أحـد مـن الروائيـين وحتـى نجيب محفوظ نفسه ، أن يكرر نفس الصيغة – حيث استنفدت هدفها – ولكنه وظف الفكرة فـى أشكال أخرى أثبتت كفاءتها وفاعليتها .

---

(١) الشكل القصصي في القصة المغربية – السابق – ص ٨٥

" إن شكل الرواية الفني ضرورة جمالية وعضوية لأنه الطريقة الوحيدة لمنح العمل الفني شخصيته المستقلة به والنابعة من جزئيات ، وبدون الشكل تفقد الرواية معناها وشخصيتها، وفي هذه الحالة لا نعدها أدبا وإنما مجرد اعترافات أو خواطر أو مذكرات شخصية أو غير شخصية للكاتب " (١) ولهذا فإن عملية البحث عن شكل جديد للرواية المصرية ، " قضية مطروحة تحتاج مغامرة واستعدادا وثقافة وحماسا . وأول شرط لتحقيق احتياجات هذه القضية الفكرية والجمالية ، هو تجاوز الطريق المستهلك الذي استنفدته الرواية المصرية ، المستوفية الشروط في الحبكة ورسم شخصيات نمطية ، والسرد الآلي للزمن بمفهوم خارجي دون تقص لنفوس الشخصيات ، أو لطبيعة الجو والمكان والزمان ، وأهم من ذلك وجود خلفية فكرية وراء عملية الإبداع الروائي " .(٢)

ونحن في هذه الدراسة الأكاديمية المتواضعة ، نخص كل الجهد لأعمال عميد الرواية العربية وشيخها نجيب محفوظ . والذي أثرى تاريخ الرواية العربية بروائعه الفنية ، والتى تناولتها سابقا ويتناولها لاحقا العديد من الدارسات الأكاديمية والبحوث المتخصصة بالدراسة والتحليل ، حيث مثل إنتاجه الروائي تأصيلا فريدا للرواية العربية ، ونهض بها من المحلية إلى العالمية وذلك بحصول بعض أعماله الروائية و القصصية على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ .

وقبل أن نتعرض لحيثيات اختيار مادة البحث وخطة العمل فيه ، نود أن نشير إلى أن منهج العمل فى هذا البحث يتعامل مع أحد الجوانب الفنية فى أعمال كاتبنا الكبير وهو ،

---

(١) نبيل راغب – قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ – دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٨ – ط ٣ – ص ٣٨٩

(٢) عبد الرحمن أبو عوف – البحث عن طريق جديد للرواية العربية المعاصرة . العربى – القاهرة – نوفمبر – ١٩٨٢ – ص ٥٨

الصياغة الفنية لروايات نجيب محفوظ ، ويجدر بنا أن نذكر - بشكل موجز - التطور المرحلي الشكلي لروايات الكاتب حسبما تناولته أبحاث أكاديمية جادة وصلت إلى نتائج هامة ومحسوبة ، بلورت فيها بشكل عملي هذا الاتجاه .

وسنلتزم هنا بالتسلسل التاريخي للروايات حتى نلتمس مدى التطور الذي طرأ على أعماله منذ أولى رواياته "عبث الأقدار" ١٩٣٩ وحتى روايته المتميزة "ميرامار " ١٩٦٧. أما الفترة اللاحقة فسنتناولها بشكل مفصل ، حيث إنها الفترة التى تتعامل معها هذه الدراسة . وقد قسم أحد الباحثين الفترة السابقة إلى مراحل ، وسميت كل مرحلة بالطابع المميز لرواياتها . فالمرحلة الأولى وهى التى تميزت رواياتها بالطابع الرومانسي الذي يستقى مضامينه من التاريخ الفرعوني ، وتضمنت أعمال الكاتب الأولى ،" عبث الأقدار " ١٩٣٩ ، "رادوبيس" ١٩٤٣ و " كفاح طيبه" ١٩٤٤ .

أما المرحلة الثانية والتى سميت بالمرحلة الواقعية الاجتماعية ، فشملت روايات " القاهرة الجديدة " ١٩٤٥ ، " خان الخليلى " ١٩٤٦ ،" زقاق المدق " ١٩٤٧ ، "بداية ونهاية" ١٩٤٩، ثم الثلاثية " بين القصرين " ١٩٥٦ ، "قصر الشوق " و " السكريه " ١٩٥٧ . ثم تلتها المرحلة الثالثة وسميت تجاوزا المرحلة النفسية المبتورة والتى قطعت المرحلة الواقعية برواية "السراب"١٩٤٨،وكانت بمثابة " النبتة الغريبة فى تربة لم تعد لها ". (١) ثم تلي ذلك المرحلة الرابعة ، وأطلق عليها التشكيلية الدرامية ، وتضمنت " اللص والكلاب"١٩٦٢، " السمان والخريف" ١٩٦٢ ، "الطريق" ١٩٦٤ ، "الشحاذ" ١٩٦٥، " ثرثرة فوق النيل" ١٩٦٦ ثم أضيفت إليها "ميرامار " ١٩٦٧ . ولولا تعثر طبع " أولاد حارتنا"

---

(١) قضية الشكل الفني - السابق - ص ٨

١٩٥٩ ، حيث إنها لم تصدر فى كتاب حتى عام ١٩٦٧ لاعتبرت البداية الحقيقية للمرحلة الرابعة .(١)

وهناك تقسيم آخر لمراحل الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ ، تخطى فيه الناقد المرحلة التاريخية ، وأقام تقسيمه على ركيزة أخرى وهى المضمون الاجتماعي، موضحا ارتباط الإنتاج فى هذه الفترة بالمجتمع ومجرياته ارتباطا وثيقا ، فالمرحلة الأولى تبدأ منذ صدور"القاهرة الجديدة" ١٩٤٥ وحتى ظهور آخر جزء من الثلاثية ١٩٥٧ . أما المرحلة الثانية فتبدأ " بأولاد حارتنا " ١٩٥٩ وتنتهي برواية " ثرثرة فوق النيل " ١٩٦٦ ، وقد غلب على هذه المرحلة الطابع الميتافيزيقى. والمرحلة الثالثة والتى تبدأ من "ميرامار" ١٩٦٧ والتى تدعمها وتعمقها هزيمة يونيو من نفس العام ، وقد اتسمت هذه المرحلة حتى عام ١٩٧٢ بإبداع نجيب للقصة القصيرة والتى يقول نجيب محفوظ عنها إنها تصوير فوتوغرافي للواقع على الرغم من إيغالها فى الرمز (٢) .

والملاحظ أن التقسيمات السابقة تعتمد بشكل مكثف على المضمون ، وقد يبدو التقسيم الأول و للوهلة الأولى كذلك ، إلا أنه بعد قراءة فاحصة يتبين أنه ينطلق من المضمون إلى الشكل – وهو هدف الدراسة – دون فصل بينهما وهذا ما فصلت فيه الدراسات النقدية الحديثة " إن العمل الأدبي ليس شكلا ، كما أنه ليس مضمونا ، وإنما هو كيان جديد ، يتكون منهما " (٣) .ويتضح الفرق جليا فى التقسيم حيث اعتمد بشكل مباشر وواضح على المضمون وأكد على توثيق العلاقة بينه وبين المناخ العام للمجتمع كخلفية يستقي منها الكاتب فكره .

---

(١) قضية الشكل الفني ، السابق، ص. ١٦ – ويرجع له التقسيم المرحلى المذكور

(٢) أنظر : حدى السكوت – دراسات فى الأدب والنقد – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٩٠ – ص ٨٩–٩٧

(٣) قراءة الرواية ، السابق ، – ص ١١

ونظرا لأن نجيب محفوظ قد كرس حياته لميدان الرواية حيث ذكر في حديث له " إن الرواية شكل عجيب من حيث إنه يحتوى جميع الأشكال الأدبية ، بل الفنية وهى أفضل أداة للتعبير بالكلمة عن أي عصر يسمح للأدب بحرية التنفس والحركة " .(١) فقد دفعه ولعه بها إلى ابتداع أشكال جديدة وابتكار أساليب حديثة ، لم يستقها من الأشكال الأوروبية للرواية ولم يستنبطها من المحاولات التى سبقته ، بل دفعته إليها مراحل التطور الخلاق الذي مر ومازال يمر بها . وهو الأمر الذي ميزه عن بقية الكتاب خاصة كتاب جيله الذين عاصروا بداياته .

حيث لم يبتعد شكل الرواية فى ذلك الحين عن الأشكال الأدبية الأخرى المعاصرة من بحوث أدبية، ومقالات صحفية،ومقامات مطوله،ودراسات نقدية . ويرجع ذلك إلى تأثير المنهج الصحافي على روائي تلك الفترة ، خاصة أن بعضهم اشتغل بالصحافة أمثال محمد حسين هيكل وطه حسين . أما البعض الآخر فلم يعملوا حساب الشكل الفني لأعمالهم، سواء كان ذلك جهلا به ، أو تجاهلا له ، أو لعدم التمكن من السيطرة على أجوائه الفنية ، وهو الأمر الذي تفوق فيه نجيب محفوظ ، وبرع فى تطوير تلك الأدوات الفنية وجعلها تناسب المضامين الجديدة التى يلتقطها بعين الفنان المتفحصة ، وإليه يرجع الفضل فى نشأة العلاقة الحميمة بين المضمون الذي يكون الشكل ، وترك الشكل يتفاعل مع المضمون ، ولذلك انعدمت فى معظم أعماله الفجوة التى تفصل بينهما (٢) .

وعندما سئل نجيب محفوظ عن رأيه فى أفضل صفة يمكن أن يمتلكها الكاتب الروائي ، هل هى الصفة الشكلية أم الصفة الفكرية ؟

---

(١) عبد الرحمن أبو عوف – الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩١ – ص ١٥٤

(٢) أنظر : قضية الشكل الفني ، السابق ،– مقدمة الطبعة الأولى

أجاب قائلا : " لا يمكن الفصل بين الفكر والشكل . فإذا تكلمنا عن ميزة الروائي ، فهي تتمثل أولا وقبل كل شيء ، في قدرته على مزج فكره بشكله . فالأفكار – كما هو معلوم – أفكار عامة ، وقد يكون دور الكاتب الروائي فيها دور المتلقي أو المشارك . وكذلك الأمر بالنسبة للأشكال فهي عامة أيضا . أو قد يكون دور الكاتب هنا هو المتأثر لا أكثر ولا أقل . لذلك فإن التوفيق الحقيقي الذي يمكن أن يصادف الكاتب هو مدى تمكنه من مزاوجة ما يمتلكه من شكل . وهي عملية تتم تلقائيا ودون تدبير . بل لعلها تفسد وتفشل تماما إذا خضعت لتدبير سابق " (١) .

أما المرحلة الأخيرة من تاريخ الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ، ونعنى بها الفترة التى تبدأ برائعته الروائية " المرايا " ١٩٧٢ وتتوقف عند آخر إنتاج روائي له في دراستنا وهى " قشتمر" ١٩٨٨ ، وهى الفترة التى سيعتنى بها هذا البحث ، متخيرين بعض النماذج من روايات الكاتب ، والتى يستدعى الوقوف عليها حيث إنها تشكل ، وبلا شك ، منعطفا جديدا فى الشكل الفني للرواية العربية ، وإضافة جديدة للرصيد الزاخر لتاريخ نجيب محفوظ الأدبي . وقبل أن نخوض فى ذلك نود أن نعرض بشكل موجز المناخ العام الذي كان سائدا فى المجتمع ومدى تأثر نجيب محفوظ به ، وإلى أي حد انعكس ذلك على أعماله الفنية فى تلك الفترة .

فلا أحد يستطيع أن ينكر أن ثمة تطورا مستمرا فى مجال الشكل فى كل مراحل كتاباته، وهذا التطور يلحظه للوهلة الأولى ، قارئ نجيب محفوظ . فعلى حين اتبع كاتبنا الشكل التقليدي الكلاسيكي فى ثلاثيته الشهيرة ، نجده وبداية من "أولاد حارتنا" جاوز هذا الشكل ولم يعبأ به ودخل مرحلة جديدة ، وهى مرحلة " تأصيل" للرواية العربية .

---

(١) الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ ، السابق ، – ص ١٥٦.

" إن الرواية التى كنت أكتبها حتـى الثلاثيـة . هى الرواية بمعناها وشـكلها التقليديـين وهذا النوع من الرواية ، لايستقيم أمره إلا فى مجتمع ثابت ، مستقر ، وواضح الملامح . لا في مجتمع يتعرض للتغير فى كـل لحظـة ، وإذا كـانت الرواية التقليديـة تقـوم علـى وصـف المجتمع فـإن المجتمـع المتطـور المتغـير باسـتمرار ، لا يغـرى بوصفـه بقـدر مـا يغـرى بالتفكـير فيـه". (١)

ومن هذا المنطلق أبحر نجيب محفوظ فى عديد من التجارب الفنية التى أثمرت أشكالا مستحدثة للرواية . ففي هذه المرحلة اتجهت الرواية الحديثة إلى الإغراب فى الشـكل نتيجة لافتقار الموضوعات ، ولهذا ظن العديد من الروائيين أن " الرواية " قد استنفدت أغراضها ، مما أوقع الكثير منهم فى أزمة ، إذ أحسوا بأن كل ما يفكرون فيه من قبل ، وكل ما يريدون التعبير عنه قد سبق التعبير عنه ، ولهذا السبب ركز هؤلاء الروائيون على الشكل . وبـدأت الرواية عندهم تتجه نفس الاتجاه الذي اتجهت إليه الفنـون التشـكيلية ، وتتحـول إلى شـكل صرف يصبح " الموضوع " فيه شيئا ثانويا .

ولكن نجيب محفوظ كان له موقف خاص من هذا الاتجاه ، وبشكل خاص مع "الروايـة" كشكل من الأشكال الفنية ، حيث أكـد كاتبنـا الكبـير أن الروايـة سـتظل شـكلا محببـا مـا عاشـت فى نفس الإنسان الرغبة فى الأدب والحاجة إليه ، وأضاف " أن الجديد دائمـا ليس هو الموضوع الذي يطرق من قبل ، بل هو الفنـان . والفنـان هـو إنسـان عصـر وحضـارة . وكل جيل يعطى وجهة نظره فى موضوعات ثابتـة فـى جميـع الأزمـان . و" الروايـة " لم تخـل يوما من موضوعات الفلسفة ، إلا أن الاتجاه الحديث فى الرواية يجعل للفلسفه الميتافيزيقية

(١) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ ، السابق ، – ص . ١٥٥

مكانا واسعا فيها ، ويرجع ذلك إلى أن أوروبا فقدت الإيمان بالعلم وحده ، وبدأت تتجه للميتافيزيقية . وما رواية " أولاد حارتنا " إلا صدى للتفكير فى أزمة العصر الحديث ". (١)

أما مستقبل الرواية العربية ، فيرى نجيب محفوظ ، أن الطابع الجديد للعصر هو طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها ، وأن الجدل العقلي هو الصفة الغالبة للتفكير المعاصر . ولهذا كان المسرح ، هو الشكل الفني المناسب لهذه الأيديولوجية الجديدة ولكن " الرواية " لا تقف إزاء ذلك مكتوفة الأيدي ، إنها تغير أسلوبها فى العلاج ، وتكشف " فنية " جديدة لها . وهو الذي يفسر المحاولات الجديدة فى الرواية المعاصرة ، فعندما كانت الرواية تهتم بالحياة فى حد ذاتها كان الأسلوب الروائي التقليدي أنسب شئ لها ، وكانت الشخصية الإنسانية تظهر بكل تفاصيلها .

أما حين تتحول الحياة إلى مشكله لا يصبح الإنسان شخصا معينا ، بل مجرد إنسان . ليس هو شخص بالذات يتميز عن سائر الناس بتفاصيله الخاصة الذاتية . ولهذا تختفي التفاصيل ، ويختفي السرد ، وتتصدر المناقشة كل العناصر الأخرى . وحينما كان نجيب محفوظ مشغولا بالحياة ودلالتها ، كان أنسب أسلوب استخدمه هو الأسلوب الواقعي الذي قدم به أعماله لسنوات طويلة . كانت التفاصيل سواء فى البيئة أو الأشخاص أو الأحداث على قدر كبير من الأهمية . وهو أسلوب يعكس الحياة فى جملتها ، وتنبثق منه الأفكار بطريقه غير مباشرة .

حينما بدأت الأفكار ، والإحساس بها يشغله ، لم تعد البيئة ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . فالشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد

---

(١) نجيب محفوظ – الجاهلى الجديد ومستقبل الرواية – الكاتب – القاهرة – فبراير ١٩٦٤– ص ١٨ – ٢٤

تعرض بتفاصيلها . بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية . وقد اعتمد نجيب محفوظ على أن تكون أفكاره كلها نابعة من الواقع وبالتحديد (*واقع الحارة المصرية*) اعتقادا منه أنه حين تنبع الفكرة من الواقع ونتيجة لمعايشة خصبه له ، يتحقق الصدق والمواءمة للعمل . (١)

واستكمالا لرؤيته عن مستقبل الرواية في تلك الفترة ، يذكر نجيب محفوظ أن " مستقبل الرواية في ظل ظروف العصر قد يكون مشكلة بالنسبة لكتاب القيم المنهارة، وقد يكون البحث عن تكنيك جديد شيئا هاما بالنسبة لهم . ولكن من خلال تجاربي في الرواية لم أشعر بمشكلة بهذه الحدة ، بل إني أحلها بمنتهى البساطة . فالمضمون الذي أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذى يحدد لي الشكل دون عناء ، ودون اكتراث بقدمه أو جدته . التكنيك بالنسبة لي مناسب أو غير مناسب . " (٢)

وعندما حدثت هزيمة يونيه ١٩٦٧ ، وما ترتب عليها من هزة عنيفة في نفوس ووجدان الشعب العربي ، والمبدع العربي ، راح نجيب محفوظ – مثله مثل بقية الكتاب المبدعين – يجتر ألم النكسة ، فقد هزته الهزيمة النكراء بقوة وزلزلت كيان وجدانه ، وانعكس ذلك دون شك – على إنتاجه الأدبي في تلك الحقبة الصعبة ، فلم يحدث أن كتب عملا روائيا ضخما ، ولكنه آثر أن ينشر إنطباعاته في مجموعات القصص القصيرة ، " خمارة القط الأسود " ١٩٦٩ ، " تحت المظلة" ١٩٦٩ ، " حكاية بلا بداية ولانهاية" ١٩٧١ ، " شهر العسل" ١٩٧١ . ثم كتب " المرايا" ١٩٧٢ لتكون أول عمل روائي طويل بعد النكسة ،

(١) أنظر : اتجاهي الجديد و مستقبل الرواية ، السابق ، ص ١٤-١٨

(٢) اتجاهي الجديد و مستقبل الرواية ، السابق ، – ص ٢٢

وتمثل منعطفا جديدا للشكل الروائي عند نجيب محفوظ ، متأثرا فيه بأبعاد المرحلة الاجتماعية والفنية التي يمر بها الكاتب .

وبالنسبة لالتزامه بقواعد كتابة الرواية في تلك المرحلة ، صرح نجيب محفوظ بأنه "لا يهتم بشيء من هذا إلا بالتعبير عن ذاته بحرية تامة ، سواء اتفق هذا مع التعبير أو اختلف أو حتى تناقض مع القواعد ، فهذا لا يهمه إطلاقا ، ولم تعد القواعد في نظره إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ، أي ليس هناك قواعد ، ويصح جدا أن يكون له أسلوبه الخاص الذي يكتب به " .[١] وقد توالت أعماله الروائية في تلك الفترة ، لتعبر بوعي عن واقع العصر ومجريات أموره . وهذا الوعي الذي نعثر عليه في النص الروائي ، لا يتمثل فقط في المضمون الذي يقدمه النص ، بل يتعداه إلى الصياغة الفنية التي تسهم – بشكل مباشر – في البلوغ بالعمل الروائي إلى أقصى مدى فعال له .

وعلى الرغم من أن الفترة الزمنية التي تخيرناها موضوعا للدراسة في هذا البحث ، اتسمت بالغزارة في الإبداع الروائي لنجيب محفوظ ، حيث احتوت على ست عشرة رواية فنية طويلة ، فإننا لم ندرسها جميعا بل تخيرنا بعضا منها وهو ما يمثل علامة أو اتجاها جديدا للشكل الفني ، أو تأصيلا لاتجاه بدأه محفوظ من قبل وأضاف إليه من فنه وإبداعه فأرسى تقاليده . وقد يكتب الروائي الكثير ولكن بعض ما كتب يعد علامات في طريقه الفني ، وفي هذا الصدد يقول نجيب محفوظ : " يعتقد أن أي كاتب قد يؤلف ثلاثين أو أربعين عملا إبداعيا ، ولكن يتلخص في عمل أو اثنين أو ثلاثة على أكثر تقدير ، وبقيه أعماله إما أن تكون تمهيدا لأعماله الكبيرة أو تنويعات على لحن سابق " [٢]

---

(١) أحمد بدوى (إعداد) – الفن الروائي من خلال تجاربهم – حديث مع نجيب محفوظ – فصول يناير – فبراير – – مارس١٩٨٢ – ص٢٢٢

(٢) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ ، السابق ، – ص. ١٧٠

ولا يفوتنا فى نهاية هذه المقدمة أن نؤكدعلى " أن التجديد والابتكار فى الشكل الفني للعمل الروائي يعد نتيجة لشغف نجيب محفوظ بتجريب الأشكال الفنية الجديدة وعدم الالتزام الصارم بمنهج واحد . وقد يعيب أعماله برتابة مملة وتكرار قد يقضى على عنصر الجدة والأصالة الواجب توافره فى كل عمل أدبي أصيل " (١) . ومن هذا المنطلق حق القول : إن نجيب محفوظ سار بالرواية الواقعية إلى آفاق أبعد وأشمل عما عهدناه من قبل فى تطوره الفني على مدى سنوات إبداعه الطويلة .. فهو قد خرج من الإطار الاجتماعي الواقعي بعد " الثلاثية " ليجوب آفاقا أرحب على مستوى التجريب فى الشكل الروائي ، والتجريب فى الموضوع الروائي فى الوقت ذاته .. فمزج الواقع بالرمز واتخذ من الخلفية الاجتماعية إطارا رمزيا للوصول إلى المعاني الكلية التى لا تقتصر على واقع اجتماعي بعينه أو ظروف زمنية بعينها . " فكأنه أراد بذلك أن يسبح فى المطلق متخذا الواقع نقطة انطلاق لا ارتكاز فيصبح الواقع فى رواياته الرمزية كالقاعدة التى ينفصل عنها الصاروخ ليسبح بعد ذلك فى الفضاء الرحب ويلامس المعاني الكبيرة التى تلهينا حياة الأرض عن إدراكها بسبب صراع الحياة اليومي"(٢)

وأخيرا ومما لاشك فيه أن الرواية المصرية بل العربية قد تجاوزت على يد نجيب محفوظ مرحلة التأهيل والمراهقة الفكرية والجمالية ، " وأصبحت مرآة تتجول فى تاريخ وزمن وحضارة المجتمع المصري والعربي ، وتقدم وصفا مجازيا بانوراميا لكل المشكلات الروحية والسلوكية التى يعانيها ، ثم إنه خلق من الحارة المصرية مكانا أسطوريا تعالج فيه كل المشكلات الإنسانية برحابة وأصالة وبصوته الخاص " (٣) .

---

(١) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، السابق ، - ص . ٢٢٥

(٢) سمير سرحان - و قلب الوطن - إبداع - القاهرة - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٢٧

(٣) البحث عن طريق جديد للرواية المعاصرة ، السابق ، - ص ٥٨

- الفصل الأول

أسلوب الشخصية " الهيكلية "
فى روايات نجيب محفوظ

إن الرواية – وكما هو ثابت من قبل – استجابة حتمية وانعكاس مباشر لطبيعة الواقع الحضاري الذي تنبثق عنه . والروائي هو ذلك الترمومتر الجيد شديد الحساسية لكل التحولات والتغيرات التى يتعرض لها مجتمعه فى كافة مستوياته ، ولهذا كان من الصعب التسليم بوجود نص أدبي منفصل عن واقعه الحضاري ولا ينبثق عنه . ونحن قد سبق أن ذكرنا فى مرحلة التمهيد أن نجيب محفوظ ، ومنذ روايته " ميرامار " لم يكتب رواية فنية طويلة حتى ١٩٧٢، وذكرنا أيضا أن القصة القصيرة بمقوماتها الفنية هي التى واءمت شيخ الأدباء ليسجل فيها انطباعاته عن تلك المرحلة .

وقد حدثت تحولات كثيرة وحتمية فى المجتمع فى تلك الفترة ، انعكست آثارها على كل أوجه الحياة الاجتماعية والأدبية بشكل خاص . وأحدثت هزيمة يونيو ١٩٦٧ هزة عنيفة زلزلت النفوس ، وزعزعت الثقة فى النظام ، وفقد العديد تواصلهم مع مجتمعهم ومن أخص هؤلاء المبدعون والأدباء ، وقد انعكس ذلك على إبداعاتهم الأدبية ، فمنهم من آثر العزلة المادية أو المعنوية ، ومنهم من واكب المرحلة وأطلق لنفسه العنان فى التعبير ، فاتسمت الأعمال بالعشوائية واللامنطق كمعادل موضوعي فى العمل الفني له هدفه الفكري الذي يعبر عن روح العصر .

وكان من نتيجة تفاعل استراتيجيات النص الأدبي مع واقعه الحضاري ، ظهور بعض الصيغ

الروائية الجديدة التى تعبر عن انفتاح وسيولة الرؤية فى المرحلة الجديدة . ولأن واقع المرحلة قد تغير ، واستنفدت الأشكال الروائية التقليدية فاعليتها - فلم تعد الروابط التى تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التابع السببي ، والتسلسل المنطقي للأحداث ، ولم تعد أيضا الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي ، وإنما اعتمدت على منطق مغاير ينهض على ما يسمى بذاكرة النص الداخلية ، وعلى التابع الكيفي الذي يعتمد أساسا على المنطق الجدلي فى خلق علاقة وطيدة بين الوحدات والجزئيات والشخصيات والمواقف ، والتى تبدو لأول وهلة أنها منفصلة ومستقلة ولكنها فى مجملها وحدة فنية كاملة متكاملة [١] .

إن الواقع الموضوعي الذي نحياه فى هذا القرن من الزمان " زمان الرواية " حافل باللامنطق ، يتداخل فيه الماضي بالحاضر ، وتصبح فيه الصدف العشوائية حتمية . وكل شيء ماض فى طريقة بلا ضوابط ، كل فى دنياه له فكره ، توقعاته وقواعده . ولكن فى النهاية هناك المجتمع الذي يدور فى فلكه الجميع ، إنه القوة العلوية التى تفرض المصائر . وقد لاقى ذلك نزعة التجديد والتحرر فى نفوس الأدباء والمبدعين وعلى رأسهم أديبنا الكبير نجيب محفوظ ، الذي أفصح عن رغبة فى عدم الالتزام بالقواعد التقليدية لكتابة الرواية ، فهو لم يعد يهتم بها مطلقا ، ولم تعد القواعد فى نظره إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب [٢] .

وهذا يعنى أن النص هو الذي يخلق القواعد ، فهي تنبع من داخله ، ولا تفرض عليه كقوالب جامدة ، فيبدو مفتعلا ويفقد قيمته التي يستمدها من التلقائية فى التعبير عن

---

(١) انظر : الرواية والواقع - متغيرات الواقع العربى واستجابة الرواية الجمالية ، السابق ، ص. ٤٠

(٢) انظر : الفن الروائى من خلال تجاربهم - حديث مع نجيب محفوظ ، السابق ، ص . ٢٢٢

الواقع والإيهام به . ولهذا لم تعد هناك قواعد ثابتة فى كتابة الرواية مثلما كان الوضع مع الرواية التقليدية ، و هي متغيرة من مبدع إلى آخر تبعا للأسلوب الروائي وطبيعة مضمونه الدرامي .

"إن المضمون الذي أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذي يحدد لي الشكل دون عناء" (١)

بعد فترة توقف عن كتابة الرواية الطويلة وامتدت من " ميرامار " ١٩٦٧ وحتى عام ١٩٧٢ حيث أصدر روايته الطويلة " المرايا " التى تمثل منعطفا جديدا للصياغة الروائية عند نجيب محفوظ . وقد تميزت الغالبية من إنتاجه الروائي فى المرحلة اللاحقة بتقسيمه من حيث الشكل إلى فصول مستقلة مسماه أو مرقمة ترقيما عدديا . وقد يبدو للقارئ للوهلة الأولى أنها كلها تتبع منهجا واحدا، ولكن بعد قراءة فاحصة للنص وجدنا أنها تمثل صيغا فنية متعددة ومتباينة . وقد اتخذنا " المرايا " ركيزة لاتجاه جديد اتبعه نجيب محفوظ فى الكتابة الروائية وتأصل فى أعمال أخرى لاحقة . و هو اتجاه يعتمد على تقديم الشخصية فى شكلها النمطي أو الهيكلي بحيث تمثل وحدة او جزئية فى البناء الدرامي ككل . وبحيث يقوم البناء الدرامي نفسه على منطق التراص في خط أفقي هذه الجزئيات ولا تخضع أداة الربط بين هذه الوحدات لمنطق التتابع الزمني أو السببي ، ولكنها تخضع لمنطق خاص يختلف من عمل إلى آخر تبعا لطبيعة المضمون الدرامي .

وقد تخيرنا ثلاثا من روايات نجيب محفوظ لتمثل نموذجا تطبيقيا لهذا الاتجاه الجديد نبدؤها "بالمرايا" ١٩٧٢ ، "حكايات حارتنا" ١٩٧٥ ثم "حديث الصباح والمساء" ١٩٨٧.

وقد اجتمعت تلك الأعمال الروائية الثلاثة على قاعدة واحدة ، و هو انطلاقها من دلالة اجتماعية تستهدف بشكل مباشر " نماذج نمطية لنوعيات الطبقة المتوسطة والحياة الشعبية

---

(١) الخاهى الجديد ومستقبل الرواية – السابق ، ص . ٢٢

في الحارة المصرية " [1] متخذا المجتمع المصري بأحداثه وتغيراته وما أفرزه من أنماط بشرية واجتماعية مادة لرواياته .

" فالمرايا " ١٩٧٢ ، عكست أحوال المجتمع المصري بسلبياته وإيجابياته على مدى خمسين عاما (١٩١٩ - ١٩٧٠) وذلك من خلال كم هائل من الأنماط البشرية ، هي في حقيقة الأمر إفراز لهذا الكيان الكبير (*المجتمع المصري*) ، تتفاعل معه في علاقة حميمة ، وتؤثر في كيانه وتتأثر بتحولاته وتطوراته ، وذلك على مدى حقبة من الزمان قوامها خمسون عاما ، توالت فيها أهم الأحداث السياسية والاجتماعية في تاريخ مصر .

أما " حكايات حارتنا " ١٩٧٥ فترصد حركة مجتمع ذات بيئة اجتماعية ومكانية أضيق حدودا من المجتمع الأكبر ، و هي " الحارة المصرية " كأصل للحياة ، ومنبع للأحداث والشخصيات ، وبعدها العيني والغيبي ، وبكل ملامحها المكانية والبشرية من خلال لوحات فنية لنماذج بشرية واجتماعية تحيا داخل الحارة ، نتعرف عن طريقها على دبيب الحياة ووقعها ، وكيف تجرى الأحداث بل والحياة اليومية داخل هذا العالم الصغير ، و هو عالم حارة نجيب محفوظ .

وفي " حديث الصباح والمساء " ١٩٨٧ ، نتعامل مع الخلية الأولى للمجتمع الكبير ، و هي " الأسرة " المصرية والممتدة عبر سبعة أجيال متعاقبة ، من الأبناء والأحفاد الذين يمثلون في امتدادهم وتنوعهم مختلف الأنماط البشرية والاجتماعية ، التي ظهرت في المجتمع المصري عبر مائتي عام ، هي تاريخ هذه الأسرة المتعاقبة الأجيال ، والتي تحيا داخله تؤثر وتتأثر بكل ما يدور فيه من أحداث وتحولات .

---

(١) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ - السابق ، ص ٥٣

اتبع نجيب محفوظ في تقديمه لتلك الأعمال الروائية الثلاثة تقسيما متميزا ، معتمدا في ذلك على أن " الفصول في الحكاية السردية قد تأخذ أرقاما تكتب بالعدد الرياضي ، كما تكتب هذه الأرقام بالحروف الأبجدية ، وقد يستغني الكاتب جملة عن الأرقام فيكتب الفصول بأسماء الشخصيات " (١) . ولهذا فقد قدمت فصول كل رواية منفصلة مستقلة من حيث الشكل ، معتمدة على تقديم مادتها عبر السرد والحوار بنفس درجة الفاعلية ، وعلى لسان راو - اختلف دوره من رواية إلى أخرى - وليس عبر الوعي المباشر للشخصيات نفسها .

ففي رواية " المرايا " يتكون البناء الروائي من خمسة وخمسين فصلا ، يحمل كل فصل اسم الشخصية التي يعرض لها ، وقد خضع تعاقب الفصول للترتيب الأبجدي لأسماء هذه الشخصيات . وقد مثلت هذه الشخصيات قاعدة عريضة من الأنماط البشرية الاجتماعية التي أفرزها المجتمع المصري على مدى خمسين عاما ، وكأنما أراد نجيب محفوظ أن " يجسد هدير الزمن و هو يتدفق حاملا متناقضاته المتلاحقة . وهذه المتناقضات كانت السبب في أننا لم نجد شخصية تكرر أخرى سبقتها " (٢) .و هو " في تصور آخر حاول في خمس وخمسين لوحة ، تمثل خمسا وخمسين شخصية ، أن يعطي صورة أقرب إلى الواقع عن تطور الحياة السياسية والثقافية ، في فترة زمنية من تاريخ مصر هي النصف الأول من هذا القرن وذلك في أسلوب فني روائي " (٣) .

أما في " حكايات حارتنا " فقد قدم العمل في ثمان وسبعين لوحة ، مرقمة ترقيما عدديا تسلسليا . وتعتمد اللوحات على وصف الأنماط بشرية واجتماعية - ألفناها داخل الحارة

---

(١) عبد الفتاح عثمان - بناء الرواية - مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٨٨ - ص . ٢٧٢

(٢) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ - السابق ، ص . ٣١

(3) ROGER ALLEN . "Mirrors By Najib Mahfuz" The Muslim World VOL. 62 . NO . 2 April . 1972 . P . 116 .

المصرية – فى تفاعلها مع أحداث الحياة اليومية داخل الحارة . و هي وباعتراف المؤلف بعض من ذكريات طفولته والتى عاشها وانطبعت فى ذاكرته [1] . وقد اتسمت هذه اللوحات بالصيغة الوصفية التى تعتمد على تقديم الشخصية " النمط " كمدخل لوصف مظاهر الحياة اليومية بكل ملامحها الواقعية فى عالم الحارة المحفوظية .

وفى " حديث الصباح والمساء " أو رواية الأجيال – إن جاز أن نطلق عليها ذلك– يدفع المؤلف برؤاه عبر سبعة وستين فصلا ، ويمثل كل فصل شخصية محددة و هي أحد أفراد العائلة الممتدة . ويأتي تتابع هذه الفصول طبقا للترتيب الأبجدي للاسم الأول لكل شخصية و هي فى هذا الملمح تتلاقى مع " المرايا " . ولكنها تميزت عنها بأنه فى بداية كل مجموعة تحمل حرفا أبجديا ، يذكر المؤلف أننا في (*حرف الباء مثلا أو الشين*) وكأنما نحن أمام فهرس أبجدي للأسماء . وهذه الفصول قريبة الشبة " بالملف " الذي يحوى بيانات كل شخصية تبعا لنظام ثابت من حيث ، مكان الميلاد ، درجة القرابة إلى العائلة ، الثقافة ، الملامح الشخصية ، أهم الأحداث التى أثرت وتأثر بها ثم النهاية .

وقد تعددت الآراء حول اختيار نجيب محفوظ لهذا الاتجاه الشكلي لرواياته ، وبصفة خاصة الصيغة الروائية التى كتبت بها كل من " المرايا " و " حكايات حارتنا " وأرجعوا ذلك إلى تأثر نجيب محفوظ بظروف نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وافتقاد الأمن والمعنى والغاية ، والذي ترتب عليه كتابته لنوعية القصة القصيرة ، حيث تتناسب مع انطباعات المرحلة بانفعالاته السريعة المتغيرة . ففي هذه المرحلة أبدع نجيب محفوظ خمس مجموعات قصصية هي : " خمارة القط الأسود " ١٩٦٩ ، " تحت المظلة " ١٩٦٩ ، " حكاية بلا بداية ولا

[1] جمال الغيطاني (إعداد) – نجيب محفوظ يتذكر – دار المسيرة – بيروت – ١٩٨٠ – ص . ١٥٣

نهاية " ١٩٧١ ، " شهر العسل " ١٩٧١ ، " الجريمة " ١٩٧٢ .[١] وقد اعتمد نجيب محفوظ في كتابته لهذه المجموعات القصصية " على الرمز غير الشفاف وعلى استخدام أسلوب اللامعقول " [٢]

وهذا ما جعل أحد الباحثين يقول إن " المرايا " بفصولها المستقلة قريبة الشبه بالقصص القصيرة ، فنحن " نرى في كل شخصية قصة قصيرة من نوع جديد ، مكثفة اللغة ، سريعة الحوار ، و هما السمتان اللتان ميزتا قصص تحت المظلة وشهر العسل " [٣] و هو ما أثاره أيضا وأضاف إلية بحث آخر ، حيث يشير إلى أن وحدات المرايا تمثل بذور القصة القصيرة مستندا في ذلك على توافر بعض العناصر الفنية التي تؤهله لذلك - من وجهة نظره - ، ذاكرا أن كل فصل يهتم بحدث محدد ويدخل فيه مباشرة دون مقدمات ، واللجوء إلى البداية الحوارية دون تقديم مقدمة سردية ، والميل إلى عرض اللوحة الطبيعية المكثفة والمركزة والكلمات المعتمدة على اللون والحركة ، وترجيح عنصر الحوار ، والوصف المركز المكثف [٤] .

والمعروف لدينا أن القصة القصيرة كجنس أدبي يتميز عن غيره من الأشكال الأدبية بوحدة الموقف ، ووحدة الهدف ووحدة الانطباع وما يستتبع ذلك من وحدة زمنية ، وتكثيف عال

---

(١) حسن البنداري - فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - ط٢ - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٨ - ص ٢٥٩ و ما بعدها

(٢) حمدى السكوت - دراسات في الأدب والنقد - السابق -ص . ١٨١

(٣) أنظر : فاتن إسماعيل مرسى - تحليل مقالة لروجر ألين في دورية " العالم الإسلامى " - أبريل ١٩٧٢ - ص ١١٦ - ١٢٥ في فصول - يوليه - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٢ - ص . ٣٦٢

(٤) أنظر : محمد عبد الحكم عبد الباقى - الفن الروائى عند نجيب محفوظ من ميرامار إلى الحرافيش - ط ١ - القاهرة - ١٩٨٩ - ص.٦١-٦٣

للدفعة الشعورية واللغة المعبرة عنها [1] . ووحدات أو فصول المرايا لا تتوفر فيها تلك العناصر بشكل ملموس . فكل فصل يقدم أكثر من موقف أو حدث بين الشخصية صاحبة الفصل والراوي ، في لغة سردية حوارية متكافئة تتراوح بين التقريرية والمعبرة ، ولكنها لاتصل إلى المكثفة . والزمن ممتد في تفاعل مع الشخصيات (من الماضي إلى الماضي) فأحيانا يبدأ الراوي ذكرياته مع الشخصية في مرحلة زمنية معينة ثم ، ينهي الفصل بسرده عن نفس الشخصية في مرحلة لاحقة يختلف قوامها الزمني تبعا لحجم الذكريات عن كل، شخصية ولهذا لم يتحقق عنصر الوحدة الزمنية في الفصول .

واستتبع ذلك عدم توافر " وحدة الانطباع " خاصة وأن العرض للشخصية والخطوط الدرامية في الفصل لا ينتهي بانتهائه ، ولكن يظل وجود الشخصية والخطوط الدرامية قائما في الفصول الأخرى–وهذا ما سنتناوله بالتفصيل في موضوع لاحق في هذا الفصل– ولكن ليس بدرجة مكثفة مثل التى عرض لها الراوي في الفصل المخصص لكل شخصية على حده . ولهذا فإن القول بأن هذه الفصول تتشبه بالقصة القصيرة أو هي بذور لها غير مطابقة من الناحية الفنية .

أما بالنسبة إلى " حكايات حارتنا " ففصول العمل تتخذ شكلا آخر مختلفا تمام الاختلاف عن فصول " المرايا " فبالرغم من أن كليهما يعتمد في الأصل على تجارب واقعية في حياة نجيب محفوظ ، إلا أنه ذكر في حديث له أنه بدأ العملية بتسجيل من الواقع ثم تطور الأمر بعد ذلك إلى حد الخلق البحت ، وفي ذلك يقول :

(١) أنظر عباس خضر – القصة القصيرة في مصر . منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٦ – ص. ٧٦ – ٧٧

" نعم .. حكايات حارتنا ، نقول إن السبب ارتباطها بالطفولة ، ربما كان هذا صحيحا ، ولكن معظمها خلق بحت ، ربما كانت تمهيدا " للحرافيش " ، " المرايا " بدأتها عدة بدايات، خطر لي أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم بشكل واقعي ، كلا المشروعين لم يتم، وإذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا ، وتحولت الكتابة إلى رواية ، مع أنني بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محدودين بشكل واقعي ، وأحيانا يخيل إليك أنك تعرف كل شيء عن شخص معين وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئا ، ولكن عندما يتعلق الأمر بالخلق توجد شخصيات مختلفة وجديدة . " (١)

فعلى حين يمثل الفصل في "المرايا " "وحدة فنية " مكتملة العناصر والبناء وتتوافر فيها كل المقومات الفنية التي تعطيها استقلالها ، لكنها في نفس الوقت لا تنتمي إلى أي شكل من الأشكال الأدبية المعروفة ، فلا هي قصة قصيرة ولا أقصوصة ولا حتى رواية صغيرة ، ولكنها تستعير من كل هؤلاء ملمحا أو آخر لتشكل توليفة جديدة يصعب أن يطلق عليها تصنيف محدد ، ومن مجمل هذه " الوحدات الفنية " يتكون البناء الدرامي والفني للعمل ، معتمدا على عناصر ربط لهذه الوحدات – سنوالى شرحها لاحقا – ولتجعل هذا البناء متماسكا متخذا هذا الشكل الفني المتفرد للرواية .

تتخذ الفصول في " حكايات حارتنا " شكل لوحة ذي (*رسم عشوائي*) (SKETCH) والتي تعرف بأنها " الوصف الموجز والعام للحدث والذي يعطي صورة مجملة للقارئ دون

(١) نجيب محفوظ يتذكر – السابق ، ص . ٢٥ ، ٨٣ ، ١٠٣ ، ١٠٥

التطرق إلى تفاصيل " (١) وبمعنى آخر هي التعبير الكروكي CROQUIS و هو لون من التعبير " يتذكر فيه الفنان منظرا أو حدثا ويرغب فى تصويره متخذا شكلا أو إطارا قائما ملموسا " (٢) والحكايات ليست حكاية بالمعنى الفني حيث لا يتوفر فيها مقومات الحكاية من شخصيات أو أحداث وامتداد زماني ومكاني ، بل هى لقطات من سجل ذاكرة الراوي جمعت بينها وحدة المكان (الحارة) ، ومرحلة الطفولة والصبا فى حياة الراوي .

أما الفصول فى" حديث الصباح والمساء " فقد اتخذت شكل " وحدات فنية " مثل فصول " المرايا " ولكن هذه الفصول قريبة الشبة بالترجمات الشخصية ، أو شهادات لدورات حياة كل شخصية ، يقدمها الروائي بأسلوب ملتزم وصارم حيث يبدأ بالميلاد وينتهي بالمصير المحتوم وهو الموت ، وكل وحدة من هذه الوحدات مستقلة بنفسها من حيث المقومات الفنية ، متخذة من الشخصية صاحبة الفصل محور الحديث ولكن " هذا لا يعنى أننا لا نشاهد الشخصية إلا من خلال الحديث المباشر عنها فى الجزء المخصص لها ، إذ أن هناك مناخا عاما واحدا تخلقه العلاقات المتشابكة يسهم فى إضاءة جوانب أخرى من حياة الشخصية فى غير الفصول المخصصة لها " (٣) ، وعلى الرغم من استقلال كل وحدة على حده ، إلا أنها تشكل فرعا فى شجرة تلك العائلة الممتدة و هي التى تحكى عنها الرواية .

وعلى الرغم من أن مفردات البناء الدرامي أو وحدات الأعمال الثلاثة السابقة ، تبدو من حيث الشكل مستقلة بذاتها للحيثيات التى سبق أن ذكرناها فى الصفحات السابقة ، إلا

---

(1)The Oxford English Dictionary , A New English Dictionary of Historical Principles, Vol. IX , S-Soldo , Oxford - at the Clarenda Press . 1933 . p. 134

(2)The New Encyclopaedia Britanica , Vol. 10 1994 . p. 863

(٣) نبيل حداد – حديث الصباح والمساء (بانورام الطبقة الوسطى المصرية فى قرنين)– الاقلام . اغسطس ١٩٨٨ – ص٢٩

أن هناك عوامل رابطة بين مفردات أو فصول هذه الأعمال ، وتختلف هذه العوامل الرابطة من رواية إلى أخرى تبعا لطبيعة المضمون الدرامي ، والمقومات الفنية المتوفرة فى كل عمل على حده . وتعمل هذه العوامل الرابطة على تلاحم وتماسك هذه الوحدات لتشيد فى مجملها البناء الفني الذي يقوم عليه العمل ، متخذا هذا المعمار الفني المتفرد أو الصيغة الفنية الجديدة.

وفى الصفحات التالية نلقى الضوء على عاملين رابطين بين وحدات النص الروائى ، وهما (*الراوى*) و (*ذاكرة النص الداخلية*).

العامل الأول و هو (الراوي)

يمثل دور " الراوي " العصب الرئيسي في الربط بين وحدات كل من " المرايا " ، و " حكايات حارتنا " ، وذلك لطبيعة المضمون الدرامي الذي يقوم عليه العملين ، وحيث ذكر نجيب محفوظ و هو الراوي فى نفس الوقت ، أن المحتوى الدرامي ينتمي بشكل أو بآخر إلى ذكريات خاصة به . ولهذا كان الروائي / الراوي مشاركا فى صنع الحدث ، وكان وجوده صريحا على مسرح الأحداث . وقد اختلف دوره من عمل إلى آخر ، تبعا لطبيعة المضمون وموقع الراوي من الحدث الدرامي .

أ- دور الراوي فى " المرايا "

ففي المرايا ، يلعب الراوي دورا حيويا فى صنع الحدث . إن شخصية الراوي .. " ذلك الضمير المتكلم ، أو هو الضمير بعينه .. صوت الكاتب أو شاهد العصر . العمود الفقري

الذي يربط بين هؤلاء الناس .. ويتأمل حركتهم .. يقول عنهم ويستخرج أعمق وأهم ما فيهم " [١] . فقد رويت فصول العمل من منظور رؤية واحدة ، و هي عين الراوي وجاءت المقاطع السردية كلها " بضمير المتكلم " (*الراوي*) في صيغ متعددة ، فأحيانا بصيغة المفرد مثل " سمعت صوتا يناديني " ، " عرفته في مقهى روكسي " ، " تعرفت بها في بيت عجلان ثابت " ، وفي مواضع أخرى بصيغة الجمع مثل " ظهرت في حياتنا ونحن في السنة الرابعة الثانوية " ، حضرنا يوما جنازة قريب لجعفر خليل " ، " وعلمنا ونحن في السنة الأولى من المدرسة الثانوية تدخين الجوزة البوري " أوكلها تعمل في الزمن الماضي .

والراوي في المرايا لم يفصح عن هويته بشكل مباشر ومحدد ، ولكن توافر له عنصر المعاصرة وفي مراحل مختلفة من حياته (*الطفولة - الصبا - الشباب - الرجولة والنضج حتى الشيخوخة*) . وتعرفنا على جوانب شخصية الراوي تباعا عبر كل فصل ، بل عبر كل حدث صغير أو كبير . وقد اتبع نجيب محفوظ منهج " التعرف المرحلي " على جوانب الشخصية أو ما يسمى بمنهج "التفكيكية" (The Deconstruction Of The Self) والذي نادى به "ليوبرساني" Leo Bersani [٢] . وطبقه كينج في مقالته عن "المرايا" [٣] .

فمن خلال خمسة وخمسين فصلا نتعرف بشكل مرحلي على أبعاد الشخصيات التى تشترك في العمل ، وبنفس المنهج نتعرف تباعا وبأسلوب غير مباشر على جوانب عديدة في شخصية الراوي . وقد ساعد على ذلك أنة راو مشارك و هو في نفس الوقت الراوي العليم بكل شيء (Omniscience) والذي تروى كل الأحداث من وجهة نظره في صورة

---

(١) فوزية مهران - مرايا نجيب محفوظ الساحرة - روز اليوسف ١٩٧٢/٣/٦ ص . ٤٤

(2) Leo Bersani . A future for Astyanax : Character and Desire in Literature , Little Brown , Boston , 1969 .

(3) James Roy King . The Deconstruction Of The Self In Nagib Mahfouz's Mirrors , Journal Of Arabic Literature , NO.21 , 1976 . pp 55 - 67

ذكريات . ومن خلال رصد رد فعله في أحد المواقف ، أو إعلانه عن سلوك لاحدى الشخصيات ، أو إدلائه بانطباع ذاتي يلقى صدى في نفسه ، أمكن تصور معقول للعديد من جوانب شخصية . و هو" بالقدر الذي يضيف به للشخصية التي يحكي عنها – في نفس الوقت – يلقي بإضاءة على أحد أبعاد شخصيته "[1] .

مثال ذلك الجوانب الشخصية للراوي ، والتي أمكن حصرها بطريقة غير مباشرة عبر حديثه عن الشخصيات الأخرى ، فتاريخ ميلاده نستطيع أن نحدده تقريبا من خلال عبارة ذكرها في الفصل الخاص " بنادر برهان " و هو زميل دراسة للراوي فيذكر أن نادر برهان " كان بطلا من الأبطال في حياتنا الصغيرة بالمدرسة الابتدائية ما بين عامي ١٩٢١ – ١٩٢٥ ، وبالقياس إلى هذا التاريخ يتحدد ميلاد الراوي (تقريبا) ما بين عامي ١٩١٩ – ١٩١٥ ، وقد نشأ الراوي في حي الجمالية ، وبالتحديد ميدان بيت القاضي المتربع بين الجمالية وخان جعفر والنحاسين (*هو ملعب طفولتي وصباي*) ، ثم انتقل مع بداية دخوله المدرسة الابتدائية إلى حي العباسية الشرقية ، وهنا تعرف على أصدقاء العمر أو " المجموعة العتيدة " كما أطلق عليها فيما بعد .

والتحق بكلية الآداب قسم الفلسفة في عام ١٩٣٠ ثم تخرج والتحق بالعمل في إحدى الوزارات الحكومية بإدارة السكرتارية . أما عن اتجاهه السياسي فقد صرح في أكثر من موضع بأنه وفدي متعصب [٢] . والملاحظ أنة يكاد يكون هناك تطابق بين ملابسات النشأة بين الراوي وبين نجيب محفوظ نفسه و هو ما يؤكد لنا دون تردد أن الراوي هو الروائي في هذا العمل .

---

(1) Roger Allen. Ibid . p.116

(٢) المرايا . ص . ٣٠٤ ، ٣٦ ، ٦٢ ٤٩ ، ١٨١

ومن خلال انطباعاته في حديثه عن الأصدقاء المقربين لـه أو أفـراد " المجموعـة العتيـدة " يتكشف لنا جانب من جوانب شخصيته ، ومع كل فصـل يحكـى عـن صديـق مـن أصدقـاء الطفولة ، نتعرف على الصديق بنفس القدر الذي نتعرف بـه علـى الـراوي . ففـي الفصـل الخاص (*برضا حمادة*) والذي ذكر عنه الراوي أنه مثال للوطنية والتمسك بالقيم ، جـاءت عبارة عن لسان الراوي يعبر فيها عن إعجابه بصديقه وتعكس رؤية خاصة به .

" لا غرابة في أن تبهرني الأخلاق البناءة كرجل عاصر فترة انهيـار فـي الأخـلاق والقيـم لا نظير لها حتى خيل إلى في أحيان كثيرة أنني أعيش في بيت كبير للدعارة لا في مجتمع " (١)

والعبارة السابقة تكشف عن جانب في شخصية رضا حماده ، وفي نفس الوقت تشير إلى أن هذا الراوي قد فقد التواصل مع مجتمعه حيث يصفه بأنه " بيت كبير للدعارة " ، وأن القيم والمثل والأخلاق تلقى صدى إيجابيا في نفسه ، ولهذا فهو يعيش صراعا بين ما هو كـائن فـي مجتمعة (*بيت الدعارة*) وبين ما ينشده (*المثل والأخلاق*) . ويتأثر ذلك البعـد فـي موقـف آخر وفصل آخر .

ففي الفصل الخاص بالدكتور (*ابراهيم عقل*) أستاذ الـراوي ومثلـه الأعلـى ، نجـد الـراوي يذكر خبر تعيينه في منصب جامعي على النحو التالي : -

" وفي مطلع العام الدراسي تولى الدكتور إبراهيم عقل منصبا جامعيا كبيرا ولكنه اغتال في سبيله جميع مثله العليا " (٢)

---

(١) المرايا . ص . ٩٣

(٢) السابق . ص . ٩٠

واستخدامه لفظ (*اغتال*) يلقى بإضاءة على الشخصين ، فهو يحدد موقف إبراهيم عقل وفي نفس الوقت يعكس تقدير الراوي للحدث ويثير بعدا في شخصيته ، خاصة وأنه لحقها بعبارة أخرى أكدت نفس البعد " كانت أزمة تهاوت فيها القيم إلى الحضيض وتقوضت كرامات الكثيرين من الرجال . " (١)

وقد حدثنا عن علاقته مع " درية سالم " في الفصل الخاص بها ، وفي الفصل الخاص بزوجها "د . صادق عبد الحميد" وبعد أن توطدت العلاقة بينهما ،قرر أن يقطع علاقته مع درية زوجة صديقه وذلك من منطلق إحساسه بالذنب " وضايقني ذلك وأزعجني لحد العذاب " ولم يحاول أن يجعل لنفسه مخرجا بالرغم من علمه بأن زوجها على علاقة بامرأة أخرى ، وأن درية نفسها أقامت علاقة جديدة مع رجل آخر بعدما تركها الراوي ، وهنا نجده يقف أمام هذه المتناقضات قائلا :

" وضقت بهمومي الأخلاقية وتذكرت الكثيرين ممن يصفونها بازدراء بقولهم (*برجوازية*) ، وقلت لنفسي إنه لمن حسن حظي أنه لم يبق لنا طويل عمر في هذه الحياة المتعبة الفاتنة " (٢)

وفي علاقته مع " ثريا رأفت " والتي احبها وكان على وشك الارتباط بها ، ولكنها اعترفت له أنها خدعت من أحد الأوغاد الذي غرر بها ، جعله هذا الاعتراف يتردد بل يتراجع ولم يشفع لها اعترافها ، ولم يكن حبه لها بالدرجة التي تجعله يصفح " وغلبت في نفسي جانب المغامرة على حسن النية " (٣) . فهو بالرغم من كونه رجلا مثقفا ذا فكر علماني إلا أن

---

(١) السابق . ص . ٩٠

(٢) السابق . ص . ١٥٥

(٣) السابق . ص . ٥٠

الجانب التحفظي مازال مسيطرا على فكره ويتحكم في عاطفته ، يغلب عقله على عاطفته . و هو ما كان جليا في علاقته مع " درية سالم " حيث ذكر منذ بداية علاقته بها " قلت لنفسي إني أعجب هذه المرأة وأرغب فيها ولكنني لن أحبها " [١]

أما عن علاقته مع " صفاء الكاتب " فيتجلى جانب آخر في شخصيته ، و هو الجانب الرومانسي إلى حد السلبية ، فالعلاقة من طرف واحد فقط (*الراوي*) فهو يحبها عن بعد لم يحدث أن تحادثا أو تقابلا ، أو حتى يشعرها بما يكنه لها من مشاعر فياضة ، قانعا بمجرد الرؤية من بعيد . وظل على موقفة هذا حتى تزوجت بآخر ورحلت ، وبات هو يجتر أحزانه واصفا مشاعره " وأسفت غاية الأسف أنة لم يقدر لحبي أن يخوض تجربته الواقعية " [٢] وظل يكن الحب لها لسنوات طويلة " أنها فجرت في قلبي حياة مازالت تنبض بين الحين والحين بذكراها" [٣]

ومع " وداد رشدي " تلك المرأة المتعلمة والمنطلقة بعقلانية وثقة ، وعلى الرغم من أنة لم تنشأ بينها وبين الراوي أية علاقة حسية ، ولكنه كان يكن لها مشاعر خاصة عبر عنها قائلا

" وداد بعد من أبعاد حياتي لا يدرى به أحد ولكنه جزء من كينونتي لا يتجزأ " [٤]

إن وداد بعقلانيتها وثقتها المثقلة لاقت في نفس الراوي صدى كبيرا حتى أنها احتلت جزءا من كينونته .

---

(١) السابق . ص . ٨٢

(٢) السابق . ص . ١٦٥.

(٣) السابق . ص . ١٦٦.

* نجيب محفوظ يتذكر – السابق – ص . ١٠٧

(٤) السابق . ص . ٣١٦

ومن الأمثلة السابقة والتى جاءت تباعا على مدى كل فصول الرواية ، تكشفت لنا جوانب عديدة فى شخصية الراوي ساعدت كثيرا على تكون تصور " هيكلي " لشخصية ذلك الراوي / الروائي فى نفس الوقت – وحيث توافقت جوانب كثيرة من حياة الراوي مع جوانب من حياة نجيب محفوظ نفسه والتى كان من الممكن أن نتعرف عليها دفعة واحدة ، بأن يقدم نفسه مثلا في بداية العمل وله مبرره في ذلك حيث إن مضمون العمل هو ذكريات خاصة به ، وبالتالي فهو عنصر مشارك فى الفعل أو الحدث ، ولكنه آثر أن نتعرف عليه بذلك الأسلوب المرحلي أو المنهج " التفكيكي" Deconstuction Of The Self "، حيث خدم ذلك البناء الدرامي للعمل بقدر كبير وفعال .

فعلى جانب ، تعرفنا على شخصية الراوي بشكل تلقائي مشوق للقارئ ، فبدلا من أن تأتى عبارات التعرف على الراوي متدفقة فى دفعة واحدة ،فى قالب جامد وصيغة تقليدية لا تتناسب مع الصيغة الفنية الجديدة للعمل ، جاءت فى عبارات تبعد عن الصيغة التقريرية، محملة بدفعة مشاعر ولغة تعبيرية تعكس انطباعا أو انفعالا ذاتيا للراوي – فأضفت على النص نفحة نضارة وحياة ، وأخرجته من الصيغة التقريرية الجامدة لكتابة الذكريات فى الزمن الماضي .

وعلى جانب آخر ، فإن التقديم المرحلي لشخصية الراوي عبر كل فصول الرواية ، جعل وجود الراوي (*مشارك ومشترك*) بين كل شخصيات العمل . فكان بمثابة أداة الربط بين وحدات النص ، وأداة فعالة فى استثارة وتقوية ذاكرة النص الداخلية وكان الراوي هو الشخصية المحورية التى تنبثق من وعيها كل شخصيات العمل ، ووجوده مع كل فصل من فصول العمل يجعله بمثابة (*المرافق*) الذي يصحب القارئ فى جولة قوامها عالم ذكرياته .

ب - دور الراوي في " حكايات حارتنا "

ويختلف دور الراوي في " حكايات حارتنا " عنه في المرايا ، ففي " المرايا " عرفناه الراوي المشارك ، العارف بكل شئ ، في جميع مراحل عمره واحتل وجوده على مسرح الأحداث حيزا كبيرا ، بالقدر الذي جعل النص محتشدا بانطباعاته الذاتية ، والتي كشفت بدورها عن هويته . أما الراوي في " حكايات حارتنا " فهو راو راصد" OBSERVER " في أغلب الحكايات ، و " مشارك " في قليل منها . و هو يسرد مقتطفات من ذكرياته في مرحلة الطفولة والصبا ، ويقدم لنا لوحات العمل (SKETCHES) بأسلوب عشوائي وكأن عينه كاميرا فوتوغرافية تتجول في أرجاء الحارة لتلتقط ما يدور في كل ركن منها على حدة .

وبنفس المنهج و هو " التقديم المرحلي " الذي تعرفنا به على جوانب شخصية الراوي في " المرايا " نتعرف على جوانب وأبعاد شخصية الراوي في " حكايات حارتنا " ، ولكنه ليس بدرجة التكثيف التي لمسناها في " المرايا " . والراوي نشأ وتربى في تلك الحارة وفي ظل أبوية اللذين لا نعرف عنهما أية ملامح محددة ، وقد بدأ الراوي حياته الدراسية في كتاب الحارة " على حصيرة واحدة نقعد صبيانا وبناتا في الكتاب " [١] ، ثم ينتقل إلى المدرسة الابتدائية " نقف في فناء المدرسة الابتدائية جماعات ننتظر نتيجة القبول " [٢] ، ثم هو طالب يهوى القراءة " وأصير مع الزمن بطلا من أبطال القراءة " ، وعلى الرغم من حداثة سنه إلا أنه اشترك في المظاهرات التي تؤيد سعد زغلول احتجاجا على موقف الملك من الدستور و هو في هذا يقول : "الاشتراك في المظاهرات أمتع من أي شئ في الدنيا".[٣]

---

(١) حكايات حارتنا . ص . ١٦

(٢) السابق . ص . ٢٦

(٣) السابق . ص.٤٢

والراوي في " حكايات حارتنا " هو نفسه الروائي ، و هو العين الوحيدة التى نتعرف من خلالها على عالم الحارة ، وقد حاول الراوي الالتزام بالحياد فى تصويره لعالم الحارة بكل ملامحه البشرية والمكانية ، فى اقتضاب شديد فى السرد والحوار ، ولم يقحم نفسه فى التعبير عما يضيف أكثر من المستوى السطحي الظاهري ، ولم يتطرق إلى مستوى التعبير عن وعيه أو وعى إحدى الشخصيات ، أو حتى التعليق مثلما كان فى " المرايا " . اللهم إلا فى بعض المواضع المعدودة والتى تخلى فيها عن حياده وعبر فيها بوعينه الذاتي " بضمير المتكلم " وبمنطق الراوي " الحاضر " ولتكشف عن جانب يضاف لشخصيته و هو رقة مشاعره وأحاسيسه .

مثال : " أودعهم للمرة الأخيرة . وهم مستقلون الحانطور وأقبل يد الحاج بشير . وأتبع الحانطور نظري حتى يخفيه منعطف النحاسين . أبكى طويلا وأعاني مذاق الفراق والكآبة والدنيا الخالية " [١]

مثال : " إنه الحزن والحب الضائع والخوف والذكرى القاسية وإرهاق أسرار الغيب " [٢]
ويكشف هذا التعبير عن ضراوة ما تركته الذكرى فى نفس الصبي فى (*الماضي*) وعبر عنه الراوي فى (*الحاضر*) بمنطق النضوج وخبرة السنوات الطويلة .

وقد يرجع إقلال الروائي من تلك المواقف ، إلى رغبته فى جعل الراوي يلتزم بالحياد الروائي فى التعبير ، فهو لا يتعدى الراوي " الراصد " أو الشاهد والذي يتناسب مع طبيعة المرحلة السنية التى يحكى عنها وتنحصر فيها ذكرياته ، وتخضع لمنطق " الصبي " ولم يشأ أن

---

(١) السابق . ص . ١٩

(٢) السابق . ص . ٢١

يضيف لها من خبراته كراو فـى" الحـاضر " حتـى لا يعيـب ذلـك طبيعـة المضمـون الدرامـي للعمل ككل . ومما يؤكد هدفه هذا ، أن " الراوي " تجاهل عنصر انسياب الزمن ، وحصـر ذكرياته في مرحلـة محـددة (*الطفولة والصبا*) بـالرغم مـن بقائـه فـى الحـارة – بدليـل أن الحكاية الأخيرة فى العمل تحكى عن ماض قريب بلغ فيه الراوي مرحلة الرجولة ، ولكنـه لم يشأ أن يذكر شيئا عنها .

وقد يتفق دور الراوي فى كل من " المرايا " ،و " حكايات حارتنا " فى أن كـلا منهمـا يحكى عن ذكرياته فى الماضي باختلاف موقع الرؤية لكـل راو ، ولكـن كـان بمثابـة العنصـر المشترك بين وحدات كل عمل ، و هو الخيط الذي يوصل ويلملم حبات العقد . و هو أحد العناصر الحيوية التى أدت إلى إيجاد تواصل بين وحدات هذا البناء الدرامي غـير التقليـدي ، والذي لا يقوم على الحبكة الفنية التقليدية .

ج – دور الروائي فى " حديث الصباح والمساء "

ويختلف الأمـر في " حديث الصبـاح والمسـاء " ، حيث لا يظهر الراوي علـى مسـرح الحدث ، ولا يشارك فـى صنـع الفصـل ، ولا هـو أحـد شـخصيات العمـل . ولكـن هنـاك الروائي /الراوي الماهر الذي يسـرد النص " بضمير الغائب " ، ثم يترك المواقف الحوارية تعبر عن وعي الشخصيات ، ولكنها لا تخلو من تعليقاتـه والتـى توجـه الحـوار إلى وجهـة محـددة أرادها هو . إن عنصر المعاصرة غير متوفر ، حيث تجرى أحداث العمـل فـى مسـاحة زمنيـة ممتدة قوامها سبع وستون شـخصية تسـتغرق متوسـط أعمارهـا – مع الأخـذ فـى الاعتبـار التداخل بين الأجيال – ما يقرب من مائة وخمسة وثمانين عاما . و هو ما يستبعد عنصر

معاصرة الروائي للأحداث فى هذا العمل والذي نعتبره دون شك رواية أجيال فى المقام الأول . [١]

والروائي فى "حديث الصباح والمساء" هو " محرك الدمى " و هو الذي يحدد المسار ويهب المصائر لكل شخصية ولكنه يحاول التظاهر بالحياد ، ويظهر هذا الحياد فى التقديم المبدئى لكل فصل أو شخصية فى العمل ، بحيث أعطى كل الشخصيات حقها المتساوي فى التعريف الذي اتخذ شكلا تاريخيا فى بداية كل فصل ، متبعا نظاما لا يحيد عنه . ولكنه عندما يطلق العنان للسرد أو الحوار في ثنايا الفصل ، نجده يتخلى عن حياده ويرجع مرة أخرى إلى دوره " محرك الدمى " .. و الأجدر أن نعتبر أن " حديث الصباح والمساء " عمل لا يخلو من وجهة نظر ، والروائي هنا ، من خلال السرد المباشر ، صاحب وجهة النظر الوحيدة ، و هو لا يكشف عن نفسه ، محاولا ألا يتدخل فى سير الأحداث، جاعلا الأحداث والشخصيات تتحرك ضمن الحركة الداخلية لبناء الرواية ، ولكن كل هذا تحكمه فى النهاية رؤيته أو وجهة نظره التى تتحكم فى العمل ككل ، وتظهر من وقت إلى آخر فى شكل تركيز على نمط يلقى هو في نفسه ، أو حدث محدد يسلط عليه الأضواء دون آخر . ودليل ذلك أنه " وهب أفضل المصائر لهؤلاء الذين انحازوا للثورة الوطنية فى تجلياتها المتتالية ، وأسوأ المصائر لمن انحازوا للوقوف على الجانب الآخر من الخندق " [٢]

ولم ينفذ الروائي إلى أبعد من المستوى المباشر لوعي شخصياته ليعبر عن السلوك الملموس والظاهر ، ولم يكلف نفسه مهمة اختراق منطقة اللاوعي فى الشخصيات ، " وقد لا

(١) تمتد هذه المساحة الزمنية من وصول الحملة الفرنسية إلى مصر وحتى مصرع السادات .

(٢) فاروق عبد القادر . جدارية ها ئلة – فى نجيب محفوظ إبداع نصف قرن – إعداد وتقديم غالى شكرى – دار الشروق – القاهرة – ١٩٨١ – ص . ٢١٦

نستطيع أن نغفل الكم الإحصائي فى نسيجه ، أي الحضور النسبي لكل شخصية أو اتجاه ، مقارنة بحضور غيره " (١)

٢ - العامل الثانى :

ذاكرة النص الداخلية وعلاقتها بعناصر تماسك البناء الفني للعمل :

يعتمد المضمون الدرامي فى كل من " المرايا " ، " حكايات حارتنا " على ذكريات الراوي / الروائي أو نجيب محفوظ نفسه ، وهذا ليس بعيب حيث إنه ذكر فى حديث له أنها بدأت كذلك ثم تحولت إلى خلق بحت، وهناك العديد من الأعمال الأدبية المتميزة التى تقوم مادتها على ذكريات للروائي فى فترة معينة من حياته ، ولطالما صيغت هذه الذكريات فى قالب فني أدبي ، فلا مساس بقيمتها كجنس أدبي . وفى " حديث الصباح والمساء " أعتمد المضمون الدرامي على " لون من التاريخ الفني لأهم نقاط التحول فى تاريخ مصر المعاصر ، من مجيء الحملة الفرنسية حتى مصرع السادات ، تاريخ لا ترويه وقائع جافة ، بل نسيجه شخصيات من لحم ودم ووراثة واكتساب وتعليم ومصالح ، عاشت متأثرة بهذه النقاط الفاصلة ، تصوغ حياتها فى ضوء نتائجها ، و هي تدرى أو لا تدرى " (٢)

وقد اتفقت الأعمال الثلاثة على أن البناء الفني فيها لا يقوم على وجود حبكة درامية تقليدية ، والروابط التى تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي لا تخضع للتسلسل المنطقي ولا التتابع السببي أو الزمني للأحداث .وقد بدا الشكل الفني المتمثل فى الفصول المستقلة ، التى تجعل محورها الشخصية الهيكلية غريبا – للوهلة الأولى – على القارئ ، الذي اعتاد

---

(١) حديث الصباح و المساء – بانوراما الطبقة الوسطى المصرية فى قرنين – السابق ، ص . ٤٠

(٢) جدلية هائلة – السابق ، ص ٢١٦

الرواية التقليدية بكل مقاييسها التى تخضع للمنطق السببي والتسلسل الزمني ، ولكن إستراتيجيات النص فى هذه الأعمال سعت إلى الإجهاز على هذا النمط المعرفي الساذج ، وآثرت إدخال القارئ واستثارة ذاكرته ومقدرته على التصور ، بحيث يصبح مشاركا فى أبعاد ومعضلات النص ، بغية التعرف على عناصر الربط بين مفرداته ، وبلورة رؤى جديدة تتطلب الانفصال عن الموقف الدرامي .

ولتحقيق ذلك ، يتطلب هذا من القارئ أن ينتهي أولا من قراءة العمل - ويقصد هنا القراءة الفاحصة حيث إن "هناك فرقا كبيرا بين قراءة العمل الفني بغية إصدار حكم عليه ، وقراءته بغية فهمه وتقديره ، ففهم العمل الأدبي وتقديره لا يتطلبان بالضرورة إصدار حكم علية بالجودة أو الرداءة ، وإنما يتطلبان الكشف عن العلاقات التى تحكمه محدثة التوازن أو الاختلال بين عناصره " [1] ، ولهذا فإن فهم تلك الأعمال الثلاثة وتقديرها يأتي من منطلق التعامل معها على أن كلا منها عالم روائي خاص له أبعاده ، علاقاته ، وشخوصه ، وأحداثه ومنطقه الذي يحكمه وذاكرته الخاصة به وتعمل على الربط بين مفرداته ، وكل هذا لا يأتي إلا بالقراءة الفاحصة .

ومن القراءة الفاحصة لهذه الأعمال الثلاثة ، وباقتفاء أثر الخطوط الدرامية التى يقوم عليها البناء الفني ككل لهذه الأعمال ، وجدنا أن هناك امتدادا وتلاحما لكل هذه الخطوط عبر كل الفصول فى كل عمل ، وأن هناك تداخلا وثيقا فيما بينها . إن ظواهر الامتداد ، والتلاحم والتداخل بين هذه الخطوط تخضع لما يسمى بذاكرة النص الداخلية ، ويعمل بمنطقها الخاص الذي يتشكل تبعا لطبيعة المضمون فى كل عمل على حدة ، و هو ما سنعرض له بشيء من التفصيل فى الصفحات اللاحقة .

---

(١) قراءة الرواية – السابق ، ص ٩-١٠

أ - المـرايـا :

ذكر في موضع سابق أن " الراوي " في " المرايا " هو المحور الذي تدور فـي فلكه كـل الأنماط البشرية التي عـرض لها في فصول العمل ، وبنظرة شمولية إلى هذا العمل الضخم ، وهذا الحشد الكبير من الأنمـاط البشـرية المختلفـة والمتباينـة ، نجـد أنهـا تشـكل عـدة محـاور رئيسية هي عالم ذكريات الراوي المليء بالعلاقات المتشابكة .

المحور الأول : المجمـوعـة العتيـدة . وهم زملاء الطفولة منـذ المدرسـة الابتدائيـة فـي حي العبـاسـيـة الشـرقـيـة وقـد بقيـت عـلاقة الراوي بهم قائمة حتى زمن متأخر ، وهم (*بدر الزيادي–جعفر خليل–رضا حمادة–أنور الحلواني–سـيد شـعير – عيد منصور – نادر برهان – ناجي مرقص*) .

المحور الثاني : جيران الراوي الـذين نشأوا وتـربـوا معه في حي العباسـية الشـرقية وهـم (*حنـان مصطفـى – صفاء الكـاتب – يسـرية بشـير – عـدلي بركـات – سرور عبد الباقي*) .

المحور الثالث : زمـلاء عمـل بإدارة السـكرتارية بإحدى الـوزارات وهـم (*ثريـا رأفـت – عبده سليمان – صبري جاد – طنطاوي إسماعيل – كاميليا زهران*) .

المحور الرابع : أصحاب الصالونات الأدبية والتي كـانت ملتقى الـراوي وعديـد مـن شخصيات العمل وهم (*ماهرعبد الكريم – جاد أبو العلا – زهير كامل*) .

المحور الخامس : علاقاته مع الجنس الأخر قد تنوعت تبعا لكل شخصية وهن(*أماني محمد – درية سالم – سعاد وهبي – عزيزة عبده – وداد رشدي*) . [١]

وهناك بعض الشخصيات العامة التى هيمن وجودها على العمل ككل وكانت بمثابة المرجع الذي يقاس نسبة له مدى التحول الذي طرأ على المجتمع ، ومن هؤلاء شخصية (*الدكتور إبراهيم عقل*) .

وقد لعب عنصر الزمن بتفاعله مع تلك الشخصيات والأحداث – وحتى مع الراوي نفسه – دور البطولة فى هذا العمل ، فالزمن الروائي لهذا العمل قوامه خمسون عاما ، ويتمثل فى زمن خاص يعكس مدى التحول الذي طرأ على هذه الشخصيات والأحداث بفعل عنصر الزمن ، وهنا تعمل ذاكرة النص الداخلية لتربط بين أشتات النص، ووعى كل شخصية بالشخصية التى وردت فى فصل سابق ، و هو ما يقصد امتداد وتلاحم الخطوط الدرامية ويبلور تداخلها عبر الفصول . ولهذا فإن " كثيرا من الشخصيات كان يعرف الشخصيات التى وردت فى اللوحات الأخرى بحيث يكون لذكرها دلالة درامية تحاول أن توجد ذلك الخط المشترك بين اللوحات " [٢]

ولنأخذ لذلك مثلا ، عندما تعرف الراوي على" أماني محمد ونشأت بينهما علاقة عاطفية ، زارها فى مكتبة زوجها عبده البسيوني ، وصارحه الزوج بأنه على علم بهذه العلاقة ، وطلب منه أن ينهيها رأفة بولديها وأملا في الحفاظ على كيان الأسرة ، واستجابة لهذا

---

(١) قضية الشكل الفني– السابق ، ص ٣٦٦ – تقسيم آخر لهذه المحاور .

(٢) قضية الشكل الفني – السابق ، ص . ٣٦٦

الطلب الإنساني قطع الراوي علاقته بأماني محمد ، و هو على يقين بأن ذلك سيحافظ على كيان هذه الأسرة ، وينقذها من الانهيار ، وكان ذلك في الفصل الخاص (*بأماني محمد*).

وبعد مرور خمس سنوات على قطع علاقته بها وفي الفصل الخاص (*ببلال عبده البسيوني*) قابل الراوي – وكان ذلك في صالون جاد أبو العلا – عبده البسيوني زوج أماني مصطحبا ابنه الطبيب بـلال ، وتم التعارف بينهما وإذا بعبده البسيوني يقـول : " الدكتور يفكر في الهجرة " ، وقد سأله جاد أبو العلا عن رأى أماني هـانم (*والدته*) ، وهنا دهـش الـراوي لمعرفة جاد أبو العلا لأماني ولكنه لم يجد لدهشته جوابا يشفي .

وفي الفصـل الخاص بـ"جاد أبو العلا " تقابل الراوي مـع"عجـلان ثـابت " ودار حديـث عـن عبده البسيوني فقال عجلان : " لعلك لا تعرف .. أن زوجته كانت خليلة الأستاذ جاد أبو العلا " وهنا فقط وجد الراوي تفسيرا لدهشته ، مما جعله ذلك يعيـد تقييم الأمـور بشـكل آخر ، فقد تكشفت له جوانب لم يكن يعرفها سابقا .

وفي مثال آخر وفي الفصل الخاص بـ"درية سالم"التى تعـرف عليهـا الـراوي وقـامت بينهمـا علاقة،وقد كان يعلـم أنهـا متزوجـة مـن طبيـب،ولكنـه–مـن وجهـة نظرهـا–أهملهـاوأحب غيرها،ولم يصدق الراوي ما قـالت،وعندمـا تعـرف علىزوجهـا فىصـالون الأسـتاذجاد أبـو العلا،ضايقه ذلك وأزعجه إلى حد العذاب،وآثـر أن ينهـي علاقتـه بدريـة احترامـا لصداقتـه لزوجها .

وفي الفصـل الخاص بـالدكتور " صـادق عبـد الحميـد " زوج دريـة ، توطـدت العلاقـة بـين الراوي وبينه إلى الحد الذي جعل الدكتور صادق يكاشف الراوي عن علاقاته الغرامية ،

واعترف له انه على علاقة بأخرى ، وهنا تذكر الراوي ما قالته درية من قبل ولم يصدقها ، وبعدها تعرف الراوي والدكتور صادق إلى حرم الدكتور زهير كامل ، وبعدها بعام قال الأستاذ جاد أبو العلا للراوي أنه رأى الدكتور صادق مع حرم الدكتور زهيد كامل فى رحلة غرامية فى كنج مريوط ، وبعدها بعام رأى درية فى سيارة جاد أبو العلا متجهين إلى فيلته بالهرم فقال فى أسى : " ها هي درية تجرب حظها مرة أخرى مع رجل عابث لا يوفر الأمان لأحد " (١)

ومن المثالين السابقين يتضح أن الخط الدرامي الخاص بكل شخصية ، لا يبدأ ولاينتهي فى الفصل المخصص للشخصية ، فيصح أن نتعرف على الشخصية تعرفا عابرا فى أحد الفصول التى تسبق الفصل الخاص بها - نظرا للتتابع الأبجدي للأسماء - ثم يأتي الفصل الخاص بها فتسلط عليه الأضواء وتتكشف كل الخطوط الدرامية الخاصة بها بشكل مكثف ولكنها لا تنتهي ، بل نجد لها امتدادا وتداخلا مع بقية الخطوط فى فصول أخرى . و هو فى هذا يعتمد على ذاكرة النص فى الجمع بين أشتات الحدث وبلورته ، كما يعتمد على المنهج " التفكيكي " فى التكشف المرحلي لأبعاد كل شخصية فى العمل .

ولقد بلغ هذا التلاحم للخطوط الدرامية أقصى حده فى رصد اللحظة الشعورية بكل نضارتها من فصل إلى آخر ولنأخذ لذلك مثالا :
ففي الفصل الخاص " بطنطاوي إسماعيل " ذكر الراوي : -

ولعل آخر موقف انطبع فى نفسى من طنطاوي إسماعيل كان غداة يوم ٤ فبراير ١٩٤٢ ، قال لي قبل أن يجلس إلى مكتبه :

---

(١) المرايا . ص . ١٥٥

- مار أيك؟.. هذا هـو زعيمـك يرجـع إلى الـوزارة فـوق الدبابـات البريطانيـة وكنـت أتجنب مناقشته وبخاصة و هو ثائر ، وجعل يتساءل وعيناه تبرقان :
- أسمعتم عن زعامة من هذا النوع من قبل ؟ !
ثم اجتاحته موجة من الغضب فجعل يصيح كالملموس :
- الطوفان .. الطوفان .. الطوفان .. [١]

ثم في الفصل الخاص " بعباس فوزي " ذكر الراوي نفس الواقعة قائلا : " وغداه ٤ فـبراير ١٩٤٢ ثار أذيال الأحزاب من الموظفين فاتهموا الوفد بالخيانة ، أما الوفديـون فقـد فرحـوا وطربوا وراح عم صقر الساعي يرقص في الإدارة ، فخاف عبـاس فـوزي أن يفسـر صمتـه بأنه موقف غير ودي من الوفد ، فانتهز فرصة غضب طنطاوي لإسماعيل وهتافـه " الطوفـان .. الطوفان ... الطوفان ... " وقال برزانة :
- قولوا فيما حدث ليلة أمس ما شئتم ولكن من الإنصاف أن نعترف لمصطفى النحـاس بأنه أنقذ الوطن في هذه المرحلة الحرجة من حياة الوطن ! . [٢]

ومن منطلق نفس اللحظة الشعورية الانفعالية استكمل الراوي نفس الحدث ولكن في فصل آخر ليبلور الحدث أو ليضيـف إلى رصيـد أبعـاد شـخصية أخـرى ، و هـي شـخصية عبـاس فوزي صاحب الفصل الآخر . وهنا تعمل كل من ذاكرة النـص وذاكـرة القـارئ معـا دون انفصال ، وبنفس درجة الفاعلية في ترجمـة استراتيجيات ومعضلات الشـكل الفني للنص ، واشتراك ذهن القـارئ في بلـورة تلـك الجزئيـات المنفرطـة أو الجمـع بـين أشـتات النـص ، للتعرف على هذا المعمار الفني الشامخ ، و هو عالم الرواية .

---

(١) السابق – ص . ١٧٨

(٢) السابق – ص . ١٨٧

وللزمن فى هذا العمل مستوى آخر غير الذي ذكرناه فى السطور السابقة ، ويعمل بكفاءة فى الربط بين وحداته من أجل تماسك البناء الفني للعمل ، و هو الزمان العام بكل أحداثه التاريخية والواقعية ، وقد عمل فى الرواية بمثابة الخلفية أو الفضاء الزماني الذي تتحرك فى فلكه الأجرام السماوية أو شخصيات العمل . وقد احتشد هذا الفضاء الزماني بالعديد من الأحداث التاريخية الحاسمة فى تاريخ مصر وما يستتبعها من تحولات جذرية ، بدءا من ثورة عرابي ١٩١٩ ، وإلغاء الدستور ١٩٢٢ ، ودور الأحزاب الوطنية وخاصة حزب الوفد ، وثورة يوليو ١٩٥٢ ، وقرارات يوليو الاشتراكية ١٩٦١ ، ونكسة ١٩٦٧ وحتى ١٩٧٢ تاريخ صدور العمل .

كل هذه الأحداث العامة فى الزمان ، شكلت فى مجملها مناخا خاصا انطبع به هذا الفضاء الزماني ، وجاءت تلك الأنماط أو النماذج البشرية بمثابة الإفراز الطبيعي لهذا المناخ، تتأثر به وتؤثر فيه في علاقة تبادلية حميمة ذات أبعاد متشعبة ، تشكل فى مجملها حقبة واقعية من تاريخ مصر،وصورة للمجتمع المصري بكل سلبياته وإيجابياته وتحولاته السياسية والاجتماعية وأنماطه البشرية المختلفة ، و هي فى نفس الوقت ذكريات الراوي ، وعالم الرواية الفسيح المترامي الأرجاء .وتحتم استراتيجية البناء والشكل الفني لهذا العمل فى شقها الأول على تضافر عناصر التلاحم وتماسك البناء الفني ، للوصول إلى نظرة شمولية فى استيعابه كعمل روائي متفرد،وفي شق آخر–وعلى قدر هذا التماسك بين وحدات البناء – فإنه يمكن حذف أية وحدة منه (*فصل أو شخصية*) دون أن يتصدع هذا المعمار الفني الشامخ بحذف إحدى وحداته . طالما أن هناك علاقة بالمحور أو مركز الوعي (*الراوي*) .

ب - حكايات حارتنا :

في الرواية السابقة " المرايا " كان الراوي هو المحور بعلاقاته المتشعبة بكل شخصيات العمل ، وما ترتب على ذلك من تلاحم وتداخل في الخطوط الدرامية . ولعب الزمن بمستوياته دور البطولة في هذا العمل وفي الربط بين مفرداته . ولكن الأمر اختلف بعض الشيء في " حكايات حارتنا " ، ويرجع ذلك إلى طبيعة المضمون الدرامي ، ففي المرايا كان مسرح الأحداث ، أو الحيز المكاني هو أرض مصر المحروسة دون تحديد ، أما في " حكايات حارتنا " ، فالحيز المكاني محدود ، و هو " الحارة المصرية " . والمضمون الدرامي للعمل هو ذكريات الراوي في مرحلتي الطفولة والصبا داخل الحارة . ولهذا اختلفت طبيعة دور وموقع الراوي – كما سبق أن ذكرنا في موضع سابق من هذا البحث – والذي اتفق على أنة الراوي الراصد (Observer) .

وعلاقات الراوي هنا غير قائمة ، نظرا لطبيعة المرحلة السنية التي تحكي عنها ذكرياته ، ولكن " عين الراوي " هي التي تتحول في أرجاء هذا الحيز المكاني لتعكس لنا كل ما يدور في كل ركن من أركان .. فكل ما نتعرف عليه عبر الفصول ، هو تداعيات عشوائية على ذاكرة الراوي مرتبطة بوجوده داخل الحارة . ولهذا كان المكان عاملا لاستدعاء هذه الذكريات . فالحارة هنا تمثل البيئة المكانية التي تتجول في أرجائها عين الراوي لتقف وترصد لنا كل ما تراه . ولهذا يحق لنا أن نتعرف جيدا على تلك البيئة المكانية بكل معالمها التي تعمل بمثابة خلفية مشتركة تربط بين كل لوحات العمل .

والحارة هي ذلك الحيز المكاني ذو المعالم المحددة ، القبور – القرافة – الساحة – السبيل – السور العتيق – الوكالة – البوظة – الكتاب – المدرسة الابتدائية . كل هذه ثوابت

مكانية ينفرد بها الفضاء المكاني (*الحارة*) دون غيره . ثم " التكية " و هي القبلة التى يتجه إليها كل أهل الحارة التماسا للبركة ، والمعلم والرابطة الروحية التى تربط بين كل أفراد هذا المجتمع الصغير ، أنهم يلتفون حولها بشيء من القدرية .

- فلتبق التكية ما بقيت القرافة . (١)
- حارتنا ميمونة ببركة التكية .
- الخضرة والأزهار لا ترى إلا فى التكية .
- والأغنيات الإلهية لا تسمع إلا فى التكية .
- وما المكان الذي لا يضمر أذى لإنسان إلا التكية . (٢)

ثم هناك العديد من الأنماط البشرية هي إفراز مباشر لهذه البيئة المكانية بكل تقاليدها الاجتماعية الأصيلة ، والتى تمثل شريحة محددة فى المجتمع المصري ، هي طبقة البسطاء أهل الحارة المصرية ، على البنان (*صاحب محل البن*) ، سنان شلبي (*عامل مطحن البن*) ، عم ينسون (*الصرماتي*)،عاشور الدنف (*عامل السرجة*) ، حليم رمانة (*نقاش أواني النحاس*) ، حامد المراكيبي (*بياع المراكيب*) ، حمام (*صبي الخياط البلدي*) ، إبراهيم القرد (*الشحاذ*) ، البرجاوي (*صاحب محل الطعمية*) ،جعلص الدنانيري – زعرب البلاقيطي – حموده الحلواني (*فتوات الحارة*) ، المعلم حلمبوحة (*بياع الدخان والقواد*) .

ومن النماذج النسائية ، أم زكى ، أم برهوم ، أم عبده ، سوسن بنت نعمات الدلالة ، توحيدة بنت بياع الطرشي ، عيوشة الحكيمة . يلاحظ أن كل الأسماء هنا تعكس مدلولا خاصا يعبر عن البيئة الشعبية أو مجتمع الحارة، وهذا المجتمع الصغير له قوانينه وتقاليده التى

---

(١) حكايات حارتنا –ص . ١٧٦

(٢) السابق – ص . ١٧٥

يعمل بها ، والتي ذكرها الراوي بضمير الجماعة تعبيرا عن عموميتها وعن كونها عرف متبع لكل أهل الحارة على حد سواء مثال ذلك : -

" الفخر بالآباء شعار مألوف في حارتنا "

" الرجال يقيمون بالطول والعرض فى حارتنا " (١)

" فى زمن مضى لم أدر منه إلا ذيله كانت الفتونة هي القوة الجوهرية فى حارتنا . هي السلطة هي النظام ، هي الدفاع ، هي الهجوم ، هي الكرامة هي الذل ، هي السعادة هي العذاب .. " (٢)

" عرف الخفير سلامة بالضمير الحي .. كان من القلة النادرة التى تقدس القانون فى حارتنا التى لم تتعود بعد على احترام القانون لحداثة تحررها من الفتونة وتقاليدها المتحدية الاستفزازية " (٣)

" الغريب فى حارتنا يسترعى النظر " (٤)

ثم هناك ذلك الترابط الوجداني الحميم بين أبناء الحارة و هو أحد السمات الهامة التى ألفناها فى تلك المجتمعات الشعبية ، ولم يغفل الراوي عن ذكرها كملمح وجداني فعال ، يقرب بين أبناء الحارة ويجعلهم أسرة واحدة فى السراء والضراء . عندما استشهد سلومة أول شهيد من أبناء الحارة .

" انتشر الخبر فى الحارة فيجتاحها حزن ، ويهزها الفخار والإكبار .. ويقبل الناس على طلبة يعزونه وينثرون بين يديه لآلىء الكلمات .. ورغم حزن الرجل وتهالكه فإنه يمارس

(١) السابق – ص . ١٠١

(٢) السابق . ص . ١٠٥

(٣) السابق . ص . ١٠٨

(٤) السابق . ص . ١٦٢

إحساسا جديدا لم يعرفه من قبل ، يرى نفسه لأول مرة محاطا بأهل الحارة من كافة الطبقات ، يفوز بإكبار من لم يبالوا من قبل برد تحيته ، وتنهال عليه نفحات الموسرين من التجار والمعلمين " (١)

وعند عودة سعد زغلول من المنفى ، اجتاح الحارة إحساس غامر بالنصر " وفى الليل تحتفل حارتنا بعودة الزعيم احتفالا خاصا " (٢) .

وفى مواقف الخطر " تتلاحم الأيدي في الظلام لا تدري يد في أي يد توضع " (٣)

ونظرا لأن البطولة المطلقة فى هذا العمل تتمثل فى الفضاء المكاني الذي تجرى فيه الأحداث " الحارة " ، فإن ذاكرة النص الداخلية تعمل مع تلك الثوابت التى ينفرد بها المكان بصفتها أدوات ربط تتكرر مع كل لوحة من لوحات العمل كخلفية مكانية مشتركة . ثم هناك ذلك الحدث الروحى الذي يبدأ مع أول لوحة فى العمل ، وهو رؤية شيخ التكية الأكبر ، وظل هذا الحلم الروحي يراود الراوي لسنوات طويلة ، حتى صار رجلا ، وفي آخر حكاية من الحكايات أثار نفس الرغبة "تحركت فى أعماقي رغبة قديمة كامنة". (٤) وتظل رؤية شيخ التكية لغزاً غامضا لا تجد إجابة شافية ، وتظل علامات الاستفهام قائمة . هذا الخط الروحاني و هو التكية بدراويشها وشيخها وغموضها ، ظل ممتدا إلى النهاية وكأنه حزام يلتف حول جزئيات *(لوحات)* النص ليحزمها في حزمة واحدة.

---

(١) السابق – ص . ٣٥

(٢) السابق – ص . ٤٠

(٣) السابق – ص . ١٣٦

(٤) السابق – ص . ١٧٨

ويهمنا هنا أن نذكر أن استراتيجية الشكل والبناء الفني لهذا العمل ، قامت على تقديم هذا المضمون الروائي عبر لوحات موجزة (Sketches) تصور المعالم المكانية والبشرية والاجتماعية لهذه الحارة ، تعبر عن تداعيات من الذاكرة للراوي ، يصفها حسبما تراءت له بملامحها الرئيسة دون الدخول فى تفاصيل أو دون الولوج إلى أبعد من مستوى المشاهدة ولا تتعدى ذلك وتصل إلى مرحلة التعبير أو التعليق الشخصي ، ولكننا لا نرى الحارة إلا من خلال عينيه وما يسمح لنا هو بأن نراه . إن " حكايات حارتنا " تصوير لعالم صغير " الحارة " له حيز مكاني متميز وله شخوصه وتقاليده ومعتقداته التي يخضع لها . قدمه المؤلف فى شكل لوحات تصويرية أكثر منها تعبيرية ، تربط بينها عين الراوي ، ومفردات المكان ، والترابط الوجداني بين أفرادها ثم الحدث الروحي المهيمن على كل جزئيات العمل .

وتتقابل هذه الاستراتيجية فى " حكايات حارتنا " مع الرواية السابقة " المرايا " من حيث ، إمكانية حذف أي لوحة من اللوحات دون أن يتصدع البناء الفني للعمل ، ومرجع ذلك إلى فقدان الحبكة التقليدية والتتابع الزمني والسببي للحدث ، حيث تخضع فى منظورها الأول لعشوائية التداعي ، ولكن بالقراءة الفاحصة نجد أنها عالم روائي متكامل له مقوماته الخاصة ويتطلب لفهمه تفاعل بين ذاكرة النص الداخلية ومقدرة القارئ على التصور ، وفهم نافذ لاستراتيجية تلك الصيغة الروائية المتفردة .

جـ - حديث الصباح والمساء :

تشابه هذا العمل بشكل كبير مع " المرايا " من حيث الشكل والبناء الروائي ، ومن حيث تقسيمه إلى فصول مستقلة ، تخضع فى تتابعها للترتيب الهجائي لأسماء الشخصيات . ولكنهما يختلفان فى طبيعة المضمون الدرامي لكل منهما . ففي " المرايا " كان الراوي هو المحور وعنصر الربط بين كل شخصيات العمل . أما فى " حديث الصباح والمساء " فنحن أمام ثلاث أسر ممتدة الأجيال تربط بينها علاقة القرابة والنسب . والراوي هنا هو الروائي و هو ليس بمشارك فى صنع الحدث وخارج دائرة المضمون ، ولكنه يقدم العمل ككل من وجهة نظر واحدة هي رؤيته الخاصة . والرابطة بين شخصيات العمل رابطة حتمية يفرضها قانون الوراثة والذي آثر المؤلف إبرازه كأحد مقومات ومسوغات الشخصية .

" أمانة محمد إبراهيم ، مشرقة اللون ، دقيقة القسمات ، ناعمة الشعر ، صورة جديدة لأمها مطرية لولا بروز ما فى ثنيتيها " [1]

" جميلة سرور عزيز ، وهبتها أمها بشرتها العاجية وعينيها الخضراوين ، وفاقت أمها بفمها الأنيق كالقرنفلة وجسمها المدمج . وبخلاف أمها كانت نموذجا للحيوية والخفة واستمدت من غرائز أبيها لفحات حارة خضبت وجنتيها بماء الورد الأحمر" [2]

---

(١) حديث الصباح والمساء – ص . ٢٢

(٢) السابق – ص . ٤٤

" عامر عمرو عزيز ، جاء مشرقا بوجه مليح ، يقتبس ملاحته من خير ما حظيت بـه راضيـة من استقامة الأنف وعلو الجبهة ، وما ستعرف به سميرة فيما بعد من دقة القسمات وتناسقها. ومن أبيه أخذ هدوء الطبع والتقوى ونزعة القيادة والرعاية "[١]

وبالرغم من أن كل فصل يحكى عن شخصية محددة ، إلا أن التعرف عليها مرحلي لا ينتهي بانتهاء الفصل " فنحن نلقاها ، أو ملامح نفسية وعضوية منها ، كأمشاج في أصولها وفروعها ، وكآثار وانعكاسات فيمن يتصلون بها ، فهي موجودة جزئيا عبر الأخريات بدرجات متفاوتة " [٢] . والوجود الدائم للشخصية له مبرراته التى تفرضها طبيعة المضمون الدرامي وحتمية التداخل بين الشخصيات كاستجابة لعلاقة النسب والقرابة . ويستتبع ذلك بالضرورة امتداد وتداخل العلاقات بين الفصول بعضها البعض .

هذا فضلا عن أن بعض الشخصيات خصها المؤلف باهتمام أكبر حيث تشكل ركيزة فى شجرة تلك العائلة الممتدة ، وقد وهبها المؤلف عمرا مديدا لتكون بمثابة شاهد على العصور والأجيال ، ولنأخذ لذلك مثالا و هي شخصية " راضية " ، فقد خصص لها المؤلف فصلا خاصا باسمها (٩٠ – ٩٦) تعرفنا فيه على العديد من جوانب شخصيتها وأبرزها ، ولوعها بالغيبيات والأولياء والعفاريت ، وصمدت وعمرت مثل أمها حتى تجاوزت المائة عام،ولم تعجز عن الحركة إلا فى عامها الأخير ،ولما حم القضاء طرقها الموت بلطف ودماثة . ولكن حضور الشخصية كان دائما وممتدا عبر معظم فصول العمل قبل أو بعد الفصل المخصص لها على حد سواء – مثال ذلك .

---

[١] حديث الصباح والمساء – ص . ١٣٩

[٢] محمد حسن عبدالله – حديث الصباح والمساء – إبداع – ١٩٨٧/١٢ – ص. ١٦

" جاءت راضية ببخورها ورقاها وتعاويذها "

" ولا تنسى راضية ربيبة الجان والسحر أنها تغار وتضن على بالخير "

" وتظل راضية من أجله في تعامل متواصل مع الرقى والتعاويذ وتنذر النذورلأضرحة الأولياء "

" وكانت المودة بين نازلي هانم وراضية كاملة ، ولكنها كانت فى أعماقها تؤمن بخطورتها "

" وكان حليم يعتبر راضية من عجائب هذه الدنيا بدروشتها وسحرها وأورادها وعفاريتها "

" ومثل جميع الأحفاد تحب راضية وتسحر بغرائبها ، خاصة أن الجدة لا تكف أبدا عن نشر ثقافتها الفطرية المسربلة بالخوارق فى جميع الأجيال " [1]

" كلما اتجه أحدهم إلى قبلة أخرى اتهمت راضية بأنها وراء انحرافه عن قبلته المشروعة "

" حتى ما بين راضية وزينب فقد غطاه السلام دائما وحسن المعاشرة "

" وأحب شاعر جده عمرو وجدته راضية وتظاهر دائما باحترام غيباتها "

" كانت تعتبر راضية – قبل زواجها – امرأة غريبة الأطوار ، ثم حكمت بعد ذلك بجنونها "

" وكانت صدرية حريصة على كتم بخار حلتها تحت غطائها المحكم ، وعلى حل مشاكلها بنفسها دون إشراك أهلها فيها ، ولكن راضية كانت تفطن إلى أشياء بوحي غريزتها "

" وجد في راضية شخصية مناقضة لذاته، بعصبيتها وعنادها ، وغيباتها التى لا ضابط لها ، وفى مقابل ذلك جعلت من بيته مستقر رحمة ومودة ، وأنجبت له صدرية وعامر ومطرية

---

(١) بعض من العبارات التى تستكمل بعض جوانب شخصية " راضية " وجاءت قبل الفصل المخصص لها وهى على التوالى.
حديث الصباح والمساء – ص. ٣٠– ٣٦ – ٥٢ – ٥٧ – ٧٣ – ٨٤ .

وسميرة وحبيبة وحامد وقاسم "

" وغضبت راضية وصبت لعناتها على من لا أصل لهم " (١)

وقد استبع تلك الإضاءات المتكررة على شخصية " راضية " الكشف عن علاقات متشعبة ومتداخلة وممتدة مع كل شخصيات العمل . واعتمدت فى ترابطها على ذاكرة النص الداخلية والتي جعلت من عنصري القرابة والوراثة منطقا خاصا تخضع له استراتيجية النص. وقد أدى استخدام الترتيب الهجائي فى تقديم الشخصيات إلى ظهور بعض المعضلات فى البناء التركيبي للنص ، حيث جاء الحفيد قبل الجد تبعا لأبجدية الأسماء ، وربما اكتسب العمل مذاقه من هذا التناقض الغريب . والذي يستثير ذهن القارئ ويجعله مشاركا " فى إعادة ترتيب الزمن وإرجاع كل شخصية إلى موقعها من السياق ، وفى هذا من الجهد العقلي الممتع ما فيه ! " (٢)

كذلك كان للخلفية الزمنية الممتدة عبر قرنين من الزمان ، تتوالى فيهما الأحداث وما يستتبعها من تحولات وتطورات اجتماعية ، حيث باتت أهم لحظات التاريخ المصري هي التى تحدد سلوك الشخصيات ، ولهذا كانت كل شخصيات العمل تمثل أنماطا اجتماعية وسياسية وإنسانية ، هي إفراز حقيقي للمرحلة التى تعيش فيها .

" إن الرواية تورد كثيرا من الأحداث بتواريخها الحقيقية فإن تيار الزمن يتدفق أيضا من خلال الفعل ، من خلال التصوير الذي يعتمد الصدق الفني . إن طريقة تفكير كل شخصية تشي بالحقبة التى تعيش فيها ، والحوار يعبر عن الفترة ، والتقاليد

(١) بعض من العبارات التى تستكمل بعض جوانب شخصية " راضية " وجاءت بعد الفصل المخصص لها وهى على التوالى.
حديث الصباح والمساء – ص. ١٠١ – ١١٩ – ١٢٣ – ١٣٢ – ١٦٧ – ١٩١

(٢) حديث الصباح والمساء – السابق ، ص. ١٥

تنبئ بالمرحلة ، والعلاقات مؤشر قوى علـى الأحـوال ، كمـا أن الوصـف المباشـر للشخصية نفسه يوحي بزمانها " [١]

وقد كان لحتمية التصور المرحلي الـذي طـرأ علـى الشـخصيات بفعـل عنصـر الزمـن ، نفـس الفاعلية التى فرضتها حتمية القرابة والوراثـة فـى الربـط بـين شـخصيات هـذا العمـل الممتد " وقد كان من الطبيعي ألا ينفرد العامل الوراثي بالتأثير ، ومع امتـداد الزمـن ، لابـد من رعاية عـامل التطـور . و " حديـث الصبـاح والمسـاء " رائعـة الوفـاء لهـاتين الحتميتـين : الوراثة ، والتطور الاجتماعي ، قدر وفائها لعامل الإرادة ، والفردية ، والـذي لا يجعـل مـن أحد صورة كاملة بلا زيادة أو نقص ، من أحد آخر " [٢]

وعلـى النقيض مـن الروايتين السـابقتين ، فـإن استراتيجية البنـاء الفني لهذا العمل تقوم علـى التراكم الأفقي (*التراصى*) الرأسي بفعل امتداد الزمن وتعاقب أجيـال وأجيـال تحـول دون حذف أي من وحدات (*شخصية*) العمل ، فعلى الرغم من اسـتقلال كـل فصـل بمقوماتـه الفنية ، لكـن طبيعة المضمون الدرامي التى تجعل مـن هذه العائلة الممتـدة والمتداخلـة مثـل " شجرة العائلة " يصعب فصل فرع مـن فروعهـا دون أن تتصـدع بقيـة الفـروع ، ثـم هنـاك الفروع الرئيسية (*الأجداد*) والتى يندرج منها فروع تندرج منها فروع أصغر ، فـالتداخل والترابط هنا حميم ، يخضع لحتميـة الوراثـة والقرابـة ، والتـى أخرجتهـا الأبجديـة والتـسلسـل الزمني من حيز التسجيل التاريخي لعائلة أو طبقة، وعملت ذاكرة النص على إعادة ترتيبها . في ذهن القارئ .

---

(١) حديث الصباح والمساء - بانوراما الطبقة الوسطى المصرية فى قرنين - السابق - ص ٣٢

(٢) حديث الصباح والمساء - السابق - ص . ١٥

تقويم عام : أوجه التشابه والاختلاف بين الروايات الثلاثة

تشترك كل من " المرايا " ، و " حديث الصباح والمساء " فى العديد من الجوانب الفنية التي تدرجها في هذا الاتجاه الشكلي الجديد لنجيب محفوظ . وكما سبق أن ذكرنا إن " المرايا " كانت بداية هذا الاتجاه ، والذي يتخذ من الشخصية الهيكلية أو نمذجة الشخصية مدخلا إلى عالمه الروائي وحيث اتسمت الشخصية بالنمطية ، إذ تقدم فى شكلها الأمثل للنمط الذي تمثله معتمدا فى ذلك على إبراز الأبعاد الرئيسية لجوانب الشخصية دون التطرق إلى تفاصيل ذاتية خاصة ، بهدف تصور شكل هيكلى لها .

مثال : الأنماط السياسية (*الوفدي – الناصري – الإقطاعي – التقدمي – الثوري – العصامي*)

الأنماط الاجتماعية (*الأم المصرية–الزوجة–المرأة فى الحارة المصرية–الفتوة*)

وقد استدعى ذلك تقسيم العمل إلى فصول منفصلة من حيث الشكل ، مسماة باسم الشخصية التى تحكى عنها ، أو متخذة رقما عدديا كما جاءت فى " حكايات حارتنا " .

ويمثل الفصل " وحدة فنية " تختلف طبيعة مكوناتها من عمل إلى آخر ، ولكنها بأية حال – وبالرغم من توافر العناصر الفنية فى كل وحدة – لا تنتمي بشكل صريح إلى أي جنس من الأجناس الأدبية التى تعارفنا عليها من قبل .

وبقدر استقلاليتها من حيث الشكل ، بقدر انتمائها إلى بنيان فني كبير تمثل فيه بنية ويستمد شموخه وكيانه الفني من التراص المحكم لهذه البنيات مجتمعة . وقد قامت

استراتيجية النص فى كل عمل من هذه الأعمال على منطق خاص ، يرفض التقليدية بكل مقاييسها التى عهدناها فى الروايات السابقة لنجيب محفوظ ، ويتمشى مع رغبة الكاتب نفسه فى تجريب أشكال جديدة للرواية لا تخضع للقواعد والقوالب الجامدة ، ولكن ينبع منطقها من داخل النص نفسه تبعا لحيثيات كل عمل على حده . وقد استتبع ذلك ظهور ما يسمى بمعضلات النص أو الصيغة الروائية ، والتى اعتبر القص الحديث وجودها أحد السمات الفنية التى يستمد منها العمل قيمته وكيانه .

فلم تعد المعرفة الساذجة المباشرة للنص هي الأمر المطلوب ، بل استمد القص الحديث ماهيته من التناقض والتعقيد واللامنطق كمعادل موضوعي لروح العصر ، وأصبح الترابط الداخلي للنص يقوم على تجميع خيوط المعنى عبر اللحظات الخفية ،أو التتابع الكيفي Qualitative Progression الذي يعتمد على منطق الجدل فى الربط بين جزئيات العمل ، مستخدما فى ذلك أدوات كثيرة ومتغيرة بتغير طبيعة المضمون الدرامي لكل عمل . وأصبح النص شبكة من العلاقات المتداخلة ، المعقدة والتى تجعل لكل شخصية نفس القدر من الأهمية ، وأصبحت البطولة أمرا نسبيا ينسب إلى العنصر الأكثر فاعلية فى الربط بين جزئيات العمل .

ففي " المرايا " كان الراوي والزمن هما بطلا العمل ، وفى " حكايات حارتنا " كان المكان والحدث الروحي ، أما فى " حديث الصباح والمساء " فقد كانت حتمية القرابة وعنصر الوراثة هما البطل الحقيقي . وقد جاءت جزئيات البناء الفني فى كل من " المرايا " ، و "حديث الصباح والمساء " متشابهة ، بحيث تمثل كل جزئية " وحدة فنية " مكتملة العناصر متشبهة بالقصة القصيرة ، ولكن لا تنتمي لها صراحة . كما تتميز هذه الوحدات فى كل من العملين بتلاحم وتداخل الخطوط الدرامية فيما بينها معتمدة فى ذلك ، على ما

يطرحه المضمون الدرامي من حتميات لعلاقات متشابكة ، كانت في " المرايا " علاقات اجتماعية للراوي تنوعت وتباينت وتنوعت معها الأنماط البشرية التي قدم لها ، وكانت في " حديث الصباح والمساء " علاقات القرابة والنسب لعائلة ممتدة الأجيال من مختلف النماذج الإنسانية .

وكان اتباع نجيب محفوظ منهج التقديم المرحلي في التعرف على شخصيات هذين العملين ، كبير الأثر في تعضيد عنصري الامتداد والتداخل بين وحداتهما ، والتي تبدو من حيث الشكل متراصة في خط أفقي ، يخضع لأبجدية الأسماء ، والذي اعتبرته أحد إيجابيات الصيغة الجديدة ، حيث أخرجت النص من صيغة التاريخ الفني والتسلسل المنطقي للزمن ، وخلق منطقا خاصا للعملين يستند على منهج " التفكيك " كدلالة شكلية تعكس روح العصر ، مستعينا بذاكرة النص الداخلية في الجمع بين أشتاته والربط بين خطوط المعنى وإعادة ترتيبه في ذهن القارئ .

أما جزئيات النص في " حكايات حارتنا " فلم تعتمد في ترابطها على الامتداد والتداخل بالشكل الحيوي الذي ذكرناه في العملين السابقين ، بل اعتمدت على طبيعة التكرار لمفردات البيئة المكانية مع كل لوحة ، بحيث تبدو خلفية ثابتة توحد بين كل لوحات العمل، وعلى خيوط الحدث الروحي الممتد في انسيابية خفية عبر هذه اللوحات ، مضيفا نفحة من الغموض تهيمن على العمل ككل ، وتعمل ذاكرة النص مع ثوابت المكان فتخلق معنى لتكرارها ، وتعضد ذلك الحدث الروحي في انسيابه الخفي ليحتفظ بقوة فاعليته حتى آخر لوحة من العمل .

وقد كان لعنصر الزمن فى الأعمال الثلاثة دور فى الربط بين المفردات أو الوحدات ، يختلف فاعليته من عمل إلى آخر تبعا لطبيعة المضمون الدرامي . ففي " المرايا " احتل الزمن مكانة حيوية جنبا إلى جنب مع " الراوي " فى الربط بين وحدات العمل . فطبيعة المضمون الدرامي كذكريات للراوي ، تحكم العلاقة بينهما ، فالذكريات والزمن كالقالب والمحتوى لا ينفصلان ولكونها ذكريات فقط تحتم أن يكون الزمن الروائي بين الماضي – إلى الماضي متفاعلا مع هذه الأنماط البشرية والتى تربطها علاقات متباينة بالراوي ، ليخلق عالما قوامه الزمني خمسون عاما .

أما الزمن فى " حكايات حارتنا " فلم يشكل دورا حيويا فى الربط بين لوحاتها ، فطبيعة المضمون الدرامي أنها ذكريات الطفولة والصبا للراوي ، ولهذا فإن المساحة الزمنية تحددت، وقد انعدمت العلاقات بشكلها المتنامي فى العمل ، وانسياب الزمن خفيا متعمدا ، لم نلحظه إلا فى اللوحة الأخيرة ، ولم تأت إشارة تذكر للزمان العام كخلفية للوحات ويستنبط منها قوام الزمن الروائي فى هذا العمل .

وفى " حديث الصباح والمساء " كان الزمن بمثابة الخلفية أو البيئة الزمنية الممتدة عبر قرنين بأحداثها التاريخية الواقعية ، لتعزز هذا الكم الهائل والمتباين من الأنماط البشرية ، ولتعطى كل مرحلة تاريخية أو زمنية هويتها للشخصية التى أفرزتها لتعبر عن روح المرحلة بكل أبعادها السياسية والاجتماعية . وفى داخل كل وحدة من وحدات العمل كان للزمن امتداد أفقي ورأسي " فقد حضرت الأزمنة الثلاثة : الماضي والحاضر ويقدمان بصورة مباشرة ، أما المستقبل فتشير إليه الحركة الداخلية للعمل الفني والإيحاءات المتعلقة بمصائر الشخصيات وأيلولة الحدث " (١)

(١) حديث الصباح والمساء – بانوراما الطبقة الوسطى المصرية فى قرنين – السابق – ص ٣٢

والأعمال الثلاثة السابقة ، تنتمي بشكل حتمي إلى جنس الرواية ، حيث توافرت فيها كل العناصر الفنية التى تؤهلها بجدارة إلى الانتماء لهذا اللون الأدبي . ولكن نجيب محفوظ دفع برؤاه فى تلك الأعمال فى منهج شكلي جديد ، بدأه فى " المرايا " ، وتأصل فيما بعد فى العملين اللاحقين . وقد احتشدت الأعمال الثلاثة بكم هائل من النماذج البشرية ، وهذا ليس بجديد على كاتبنا العظيم ، فقد سبق وكتب " الثلاثية " بأجزائها ، والتى خضع بناؤها الفني لمنهج الواقعية والرواية التقليدية ، والذي يتطلب جهدا خارقا من الروائي لما يحتاجه هذا الأسلوب من رصد وتجميع يخضع لمنطق التتابع الزمني ، والسببي للحدث . ثم نرى تجربته فى " الحرافيش " والتى تتسم بالحقبة الزمنية الممتدة (*أربعة قرون*) وتسلسل الأجيال المتعاقبة (*عشرة أجيال*) ولكن دلالة الحرافيش تقوم على دفعة من الخيال التى يعطى الكاتب ، واحة فى النص يستريح إليها من وقت إلى آخر ، يلتقط فيها الأنفاس من الجري لهثا وراء الزمن والأحداث .

وقد كان من الصعب على نجيب محفوظ أن يقدم هذه الأعمال الثلاثة فى شكل تقليدي : أولا لدواعي تقدمه فى السن [1] ، ثانيا لرغبته التى أفصح عنها من قبل فى عدم الالتزام بقواعد محددة فى تقديمه للرواية والتى يستتبعها تقديم أشكال جديدة للرواية العربية تكون بمثابة مرجع ، تقاس إليه أعمال أدبائنا الشبان . ومن منطلق ثالث هي نزعة التغيير الحتمية التى تفرضها روح وطبيعة المرحلة التى يعيشها الكاتب حتى يساير عصره .

---

(١) أنظر : نجيب محفوظ يتذكر – السابق – ص. ٥٩-٦٠-٦٧

- الفصل الثانى

" وجهة النظر المتعددة " أسلوب فني وكيفية توظيفه فى ثلاث من روايات نجيب محفوظ (الكرنك) ، (أفراح القبة) ، (العائش فى الحقيقة)

١- تعريف "وجهة النظر" :

" وجهة النظر " هو المصطلح العربي للتعبير الإنجليزي ((Point Of View)) ، والذي استخدمه " هنري جيمس " Henry James ذلك الروائي والناقد الإنجليزي المعروف في أواخر القرن التاسع عشر . وقد كان جيمس أول من نادى باختفاء المؤلف من الرواية ، مؤكد أن " القصة يجب أن تحكى ذاتها " (١) وذلك عن طريق عرض الحدث عبر الوعي المركزي للشخصيات وليس عن طريق السرد التقليدي أو التلخيص بلسان المؤلف أو الراوي (*شاهد العيان*) .

وتعد " وجهة النظر " من أهم الأساليب الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي ، خاصة فيما يتعلق بالرواية الحديثة وبشكل أكثر تحديدا في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين ." فلا يكاد يخلو مؤلف في النقد الروائي من فصل أو أكثر إلا وتناول تلك القضية " .(٢)

ويحاول البعض تعريف " وجهة النظر " بأنها تعبير ثنائي ، بل قد يكون ثلاثي الدلالة ، فقد تعني فلسفة الروائي ، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة

(1) Norman Friedman. " Point Of View In Fiction " In The Theory Of The Novel Ed . Philip Stevick , New York : The Free Press , 1967 . p. 113

(٢) أنجيل بطرس سمعان – دراسات في الرواية العربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٧ – ص . ٩٠

الإنسانية ، وقد تعنى فى أبسط صورها فى مجال النقد الروائي " العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية" (١) .حيث إنه "بالنظر إلى موقع الراوي يمكن التمييز بين مجموع الأصوات فى العمل السردي تمييزا لا يحدد تعددها ،أوَ اختلافها التعددي ، بل يحدد مواقعها وعلاقتها بموقع الراوي " (٢)

وقد كتب الناقد المعاصر " فيليب ستيفك " Philip Stevick عن رأى فى أسلوب " وجهة النظر " يكاد يتطابق مع الرأي السابق فيقول :

" ربما كان تعبير وجهة النظر تعبيرا غير موفق ، إذ يمكن أن يشير – بنفس الدرجة – إلى الاتجاه العقلي (*السياسي أو الديني أو الاجتماعي*) لعمل ما ، أو إلى موقف المؤلف الوجداني الذي يتضح من النغمة Tone المتبناة نحو الموضوع الذي يعالجه (*كأن تكون نغمة ساخرة أو سوداوية مثلا*) ، أو إلى الزاوية التى يروى منها العمل القصصي " (٣)

ومصطلح " وجهة النظر " كما يعرفه " أبرامز " M.H. Abrams هو " الطريقة التى يتم بها رواية القصة ، أو الرؤية التي يقدمها المؤلف لكي يقدم من خلالها الأشخاص ، الأفعال ، زمان ، مكان وأحداث القصة والتي تشكل في مجملها متن السرد فى العمل القصصي " (٤)

---

(١) دراسات في الرواية العربية – السابق –ص . ٩١

(٢) يمنى العيد – تقنيات السرد الروائي فى ضوء المنهج البنيوى– دار الفارابى بيروت – ١٩٩٠ – ص ١٢٠

(3) Philip Stevick (Ed) . The Theory Of The Novel. New York : The Free Press , 1967. p.85

(4) H. M. Abrams . A Glossary Of Literary Terms , 4th - Ed. 1941 , New York : Holt , Rinehart and Winston , 1981. pp.142-143

ونظرا لأهمية هذا التكنيك ، فقد تعددت حوله الآراء التى تحاول أن تبرز بشكل جاد أهميه استخدامه كأحد الأساليب الفنية المستحدثة فى كتابة الرواية الحديثة . وهو ما ذكره الناقد الإنجليزي ستيفك فى محاولته لتفسير الاهتمام المتزايد بوجهة النظر فيقول :

" لعله من الخير عند تناول أي روائي حديث مثل "كونراد" Conrad ، أو " فوكنر" Fauikner ، أو " فرجينيا وولف " Virginia Woolh ، أو "مان" Mann ،
أو "كامو" Camus ، أو "جويس" Joyce ، بشكل مفيد أن يبدأ هذا التناول بوجهة النظر ، لا لما تفرضه التجارب الحديثة لكتابة الرواية فحسب ، بل نظرا للاتجاه الحديث كذلك نحو الاهتمام بالعقل المدرك"[1]
ونعنى هنا بالعقل المدرك هو الوعي الفردي أو الذاتي كأداة فنية لنقل الأفكار والأحاسيس، التى تساعد القارئ على الإدراك الواضح لوجهة النظر فى الرواية الحديثة .

" ذلك أن فهمنا لوجهة النظر فى الرواية يحدد – إلى مدى بعيد – إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها، بل لعله من الواجب أن نعترف – ولو بشيء من الارتياح بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف ، فى الواقع – على إدراكنا لوجهة النظر بها " [2]

واعتبر النقاد أسلوب (*وجهات النظر المتعددة*) استجابة تلقائية لمقتضيات الحياة العصرية لما لها من تعقيدات وتداخلات ، بمعنى أن " تعدد الأصوات أو تعدد الساردين داخل النص الواحد : وهو العنصر الذي برز عند تعقد علائق الإنسان بالمجتمعات

---

(١) دراسات في الرواية العربية – ص ٩٢ من Stevick . p. 85
(٢) السابق – ص ٩٢ من Stevick . p. 86

الحديثة المطبوعة بالاستلاب واهتزاز القيم وتشظيها . فلم يعد السرد التقليدي (*السارد العالم بكل شئ ، الأحادي*) قادرا على تشخيص الواقع المتعدد ، المتقاطع ، المتناقض ، انطلاقا من صوت السارد وحده ، بل إن مسألة التشخيص نفسها (*ولو بطريقه محورة للواقع*) أصبحت موضع تساؤل ومراجعة ،وأخذت تفسح المجال لـ "التظاهر"Simulation أو (*التحايل على الواقع*) . ومن ثم يمكن أن نعتبر تعدد الساردين وتعدد الأصوات فى الرواية الحديثة ، استجابة جمالية لمقتضيات تنسيب الحقيقة ، وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ، ومن الآخر ، ومن العالم . " (١)

واستكمالا لمحاولة وضع حيثيات محدده تذكى إستخدام هذا الأسلوب الفني وتعدد مزاياه ، فقد كتب الناقد وليم ريجان William Rigan يقول :

" إنه حين يصبح الراوي "بضمير المتكلم" هو المصدر الوحيد للمعلومات والمنظور، فإن الرواية تتعرض لبعض أخطائه الحتمية . فعلى الرغم من ادعائه المعرفة الكاملة بما يسرده ، يظل الراوي صاحب الصوت الأول (*ضمير المتكلم*) غير قادر على الخروج من حدوده الإنسانية وهى ، الانطباعات ، الذاكرة والتقييم وبدون شك فإن هذه الحدود ستنال من حياده في الفهم والتقييم والانتقاء" (٢) . ولهذا فإن الرواية " بضمير المتكلم" من خلال عدة أصوات تفيد في تعدد وجهات النظر ، وهو ما يتيح للقارئ قدرا من المعلومات ومساحة للرؤية أكبر من تلك التى تتاح لأي من الرواة داخل العمل .

(١) محمد برادة – الرواية – أفقا للشكل والخطاب المتعددين – فصول – العدد ٤ – ١٩٩٣ – ص . ١٨ – ١٩

(2) William Riggan . Picaros , Madmen Nails and Clowns , Norman , University of Oklahoma Press , 1946 . pp.20-21

إن كتاب العصر الحديث يجيدون كتابه الرواية بطريقة الخوض داخل أكثر من ذهن، داخل العمل الواحد أكثر جاذبية وحيادا . وهم بذلك (*تعدد الرواة بضمير المتكلم*) يتيحون الفرصة للمقارنة بين هؤلاء الرواة من حيث زاوية رؤية كل منهم الخاصة ومدى مصداقيتها "(١)

ثم جاء " فريدمان " Norman Freidman بعد ذلك وكتب بشيء من التفصيل عن استخدام أسلوب " وجهة النظر " فى الرواية مشيرا إلى " أنها توظيف عدد من الأدوات من بينها الرواية بضمير المتكلم ، والرواية بضمير الغائب ويسمى " شورر " Mark Schorer هذه الأدوات "وسائل التحكم" التى تسمح للمؤلف برسم شخصيات روائية نسبة إلى بعضهم البعض داخل الإطار الخاص بهم ، وميزة هذه الأدوات الروائية ، أنها تتيح للمؤلف الفصل بين مواقفه – انحيازاته وبين تلك الخاصة بشخصيات الرواية "(٢)

ثم يركز فريدمان بعد ذلك على أهمية تعدد الرواة " بضمير المتكلم " مشيرا إلى أن فاعلية تعدد وجهات النظر من خلال تعدد الرواة بضمير المتكلم تتضح بالأخص عند مقارنتها بأشكال الرواية الأخرى ، ذاكرا أن المؤلف الذي يختار أسلوب تعدد الرواة يثرى الجو النفسي للرواية ، متلافيا بذلك عيوب الأساليب الأخرى . كذلك يصبح بإمكانه زيادة "الكثافة"، و "الحيوية"، و"الاتساق" داخل النص ،عن ذلك الذي يسرد بضمير الغائب "(٣)

---

(1) Ibid . pp. 10-11
(2) Norman Freidman. " Point of Veiw in Fiction ". p.117
(3) Ibid .P. 112 .

وبعد أن تعرفنا على هذا الأسلوب الفني " وجهة النظر " وما يتصل به من أدوات تحكم أو توظيف بصيغة " ضمير المتكلم " ، " ضمير الغائب " ، وموقف الراوي من الرواية ، والأساليب الفنية من (*حوار – مونولوج داخلي – تداعيات الماضي واسترجاعات الذاكرة – المقاطع السردية ذات التكثيف الشعوري للراوي بضمير المتكلم "المناجاة"*) أمكن أن نقول أن أكثر هذه التعريفات توفيقا ، ذلك الذي ذكره ستيفك وهو أن وجهة النظر تعنى "الزاوية التي يروى منها العمل القصصي " ولابد أن يكون هناك راو، آخذين في الاعتبار أن هذا الراوي له فلسفة ، ثقافة ، واتجاه عقلي (*سياسي – ديني – اجتماعي*) وموقف نفسي ووجداني . هذا إلى جانب طبيعة الدور الذي يقوم به داخل المضمون الدرامي للعمل ، وهل هو راو (*مشارك – شاهد عيان محايد – العارف بكل شيء – المهيمن*) فكل هذه الاعتبارات تتدخل في شخصية الراوي ، وهي بدورها تشكل زاوية رؤيته للفعل الدرامي أو ما يسمى " بوجهة النظر " .

ثم هناك العلاقة الحميمة بين الراوي والروائي ، والتي يصعب الفصل بينهما مهما كانت درجة حياد الراوي ، فمن الصعب الفصل بشكل قاطع بين شخصية الروائي بكل أبعادها الواقعية التي تشترك في تكوينه الشخصي ، وبين الراوي بحيثياته الخاصة التي يفرضها طبيعة المضمون الدرامي للعمل . فالتداخل بينهما وارد ولو بقدر قل أو زاد، فهذا أمر نسبي يتحدد تبعا لطبيعة المضمون والحدث الدرامي .

وقد اعتبر استخدام الكتاب العرب لهذا الأسلوب الفني في أعمالهم الروائية بمثابة ظاهرة جديدة في الرواية العربية وأشكالها ، وقد عرف هذا الأسلوب باسم" الرواية ذات الأصوات المتعددة " ، كما أطلق على هذه الظاهرة الجديدة في الساحة الأدبية العربية ظاهرة " تكافؤ السرد" ، إذ يعمد معظم كتاب الرواية العربية اليوم إلى رواية الأحداث

"من منظورات وزوايا مختلفة ، بل ومتناقضة أحيانا من شأنها أن تخلق تشويشا معينا يتطلب من القارىء أن يقحم نفسه في العملية الإبداعية " . (١)

وقد سبق أن قدم نجيب محفوظ روايته " ميرامار " ١٩٦٧ والتي كانت بمثابة أول نموذج تطبيقي لأسلوب " وجهه النظر " أو الرواية التي تروى بطريقة الشهود ، وقد تناول الرواية بالنقد والدراسة العديد من الباحثين والنقاد ، وعندما سئل نجيب محفوظ عن سبب تخيره هذا التكنيك في كتابة " ميرامار " ذكر أنه أعجب بهذا التكنيك عند قراءته لروايتي " الرعب والصخب " Sound And The Fury ، لوليم فوكنر William Faulkner ، "رباعيه الإسكندرية " The Alexandria Quartet للورانس داريل Lawrence Darrel ، مضيفا أنه تأثر بشكل أكبر بمصدرين هامين في استخدامه لهذا التكنيك وهما ، فيلم صامت رآه قديما ولم يستطع تذكر اسمه ، يحكي قصه امرأة مدمنة لشرب الخمر قتلت في ظروف غامضة ، وأثناء التحقيق أدلى الشهود في القضية بأقوالهم عن ملابسات الجريمة ، وقد جاءت كل شهادة من زاوية رؤية تختلف عن الأخرى ، ومن مختلف الرؤى تكونت خيوط القضية لدى المحقق. أما المصدر الثاني فهو ثلاثية "أندريه جيد" Andre Gide ،"مدرسة للزوجات " Ecole De Femmes والتي تتكون من "مدرسة للزوجات" The School For Wives(١٩٢٩) "روبرت" Robert (١٩٢٩)، " جنيفيف " Genevieve (١٩٣٦) ، والثلاثية تعرض وجهات نظر مختلفة في مسألة تحرير المرأة وذلك عبر وجهة نظر الزوجة ، إيفيلين ، وزوجها روبرت ثم ابنتها جنيفيف . (٢) وقد أثريت الساحة العربية بالعديد من الروايات لنخبة من الكتاب العرب

---

(١) شجاع مسلم العاني – أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة – الأقلام – إبريل – ١٩٨٤ – ص ٣٩

(1) Hania Khalidi . The Technique of Multiple Points of veiw through Narratives in the First Person as Utilized by Fathi Ghanim Najib Mahfouz Jabra Ibrahim Jabra .Thesis Submitted to Center of Arabic Studies A.U.C. , Jan. , 1991.pp.22-24 .حديث أجرته الباحثة مع نجيب محفوظ في ١٩٨٩/٦/٣

باختلاف هويتهم – والتى نهجت أسلوب" وجهة النظر " كأحد الأساليب الفنية الحديثة فى كتابة الرواية والأمثلة على ذلك عديدة .

علما بأن هذا الأسلوب كان موضع بحث ودراسة للعديد من النقاد والباحثين الأكاديميين الجادين . ونظرا لأننا في هذه الدراسة نهتم بشكل محدد بالأعمال الروائية لنجيب محفوظ ، فقد تخيرنا ثلاثا من رواياته وهي " الكرنك " ١٩٧٤ ، " أفراح القبة " ١٩٨١ ، " العائش في الحقيقة " ١٩٨٥ لتمثل الجانب التطبيقي في هذا الفصل ، وللوقوف على مدى توظيف واختلاف أدوات التحكم المستخدمة في أسلوب "وجهة النظر" من رواية إلى أخرى تبعا لطبيعة كل عمل على حده .

٢- توظيف ادوات التحكم المستخدمة فى أُسلوب وجهة النظر:

أولا : الكرنك : (الراوى المهيمن) :

رواية " الكرنك " كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٧٢ ، وقد قدمت الرواية من حيث الشكل الفني فى أربعه فصول مستقلة ، وغير متكافئة فى الحجم والمضمون ،وسميت الفصول الأربعة بأسماء الشخصيات الرئيسية في الرواية ، حيث يقوم المضمون الدرامي فيها على فكرة " القهر السياسي " الذي مارسته مراكز القوى وحملة الاعتقالات الشهيرة فى منتصف الستينات– وهى فترة واقعية فى تاريخ مصر–حيث زعمت مراكز القوى

أنها بهذا الفعل تحمي ثوره يوليو ١٩٥٢ من الأيـادي العابثة ، حتى جاءت نكسـة يونيـو ١٩٦٧ وتبددت الأحلام .

وتحديد الزمان العـام للرواية وربطه بالزمـان الواقـع أمـر شـائع في كتابـات نجيـب محفـوظ. ولذلك فإن شخصيات العمل هى إفراز مباشر للزمن والأحداث المعـاصرة. ونخـص بـالذكر هنا رواية " ميرامـار " حيـث حـدد المؤلـف فيهـا المسـاحة الزمنيـة (*فترة الستينات*) ، والمكانية أيضا (*بنسيون ميرامار*) ليحكم السيطرة على المعطيات الفنيه للعمل. وهو الأمـر الذي حاول أن يفعله في روايته " الكرنك " حيث انحصرت المساحة الزمنيـة مـن منتصـف السـتينات وحتى أوائل السبعينـات ، والمؤلـف بهـذا التحـديد الزمني حقق هدفـين ، أولهمـا السيطرة على نمط الشـخصيات التـى هـى كمـا ذكرنـا مـن قبـل- إفـراز مباشـر للمرحلـة المعاصرة ، " وهذا الضيق الزمني ينفى عنصر التغيير فى الرواية، حيث لا تتيح الرقعة الزمنية مسـاحة كافيه لكي تتغير الشخصيـات وتتبـدل مـن خـلال الفعـل وتطـوره " [١] ، وثانيهمـا التوحيد بهذه السيطرة على المعطيـات الفنية للـروايـة والذي بـدوره –خاصة مـع أسـلوب وجهـة النظر – يظهر مدى التباين بين الرؤى المختلفة .

والفصـل الأول يسمى " قرنفلة " وهو اسم إحدى الشخصيات الرئيسية فى العمل ، والتى كانت تعمل راقصة في إحـدى الصـالات بشارع عماد الدين فى الأربعينات ، ثـم اعـتزلت الفـن لتفتـح مقهـى أطلقـت عليـه اسم " الكرنك " لتقضى فيه بقية حياتها . والفصل الثاني أطلـق عليـه اسم " إسمـاعيل الشيخ " أحد الشبان المترددين على مقهى أحد ضحايا الأيـادي التى شوهت تاريخ الثورة . والفصل الثالث يحمل اسم " زينب دياب " تلك الشابة الجامعية

---

(١) سيزا قاسم – " ميرامار " ، " النكتة " خواطر – فصول – المجلد الحادي عشر – العدد الرابع – شتاء ١٩٩٣ – ص . ١٤٦

الجميلة التي ربطتهـا علاقة عاطفية بإسماعيل الشـيخ ، وهـى أيضـا مـن أبنـاء ثـوره يوليـو ١٩٥٢ وأحد ضحاياها .

والفصـل الرابع والأخير سمى " خالد صفوان " وهو أحد مراكز القوى وأيادي البطش التـى زعزعت الثقة في نفوس أبنـاء الثـورة . وهناك شخصية أخرى لم يخصص لها فصـل منفصـل ولكـن وجودهـا قـائـم في كـل الفصـول ، وهي شخصية " حلمي حماده " أحد أبناء الثـورة الـذيـن انحرفوا إلى التيـار اليسـاري ، ولطالما تردد على المقهى فأحبته قرنفلة صـاحبـة المقهـى ، وزامل إسماعيل الشيخ وزينـب دياب واعتقل معهم عدة مرات ثم قتل فى المعتقل .

ويقوم الراوي فى هذا العمل بدور المحاور مع بقية شخصيات العمل، وهو مجهول الهوية، لم نتعرف له على اسم أو عمل أو ثقافة ، كيف كـان مـاضيه ؟ وما هو حـاضره ؟ كـل هـذا ليس واضحا ، فهـذا الراوي انفصل عن عالم الواقع واهتدى صدفـة إلى مقهـى (*الكرنـك*) ليسير حسبما قال " مستقـره كلمـا سمـح الـزمـان " . ويمتد وجود الراوي عبر كل فصـول الرواية ولكـن بنسـب متفاوتة ، وليس تجاوزا إن قلنا إنه قدم لنا عالم الكرنك – مـن وجهـة نظره – بكـل أبعـاده وشخوصه وأحداثه ، وقد ترك لبعض شخصيات الرواية قدرا متفاوتـا ليعبر فيه كل منهم عن رؤيته الخاصة لما يدور حوله .

وبالرغم من الوجود الطاغي للراوي ، إلا أنه ليس بالراوي المقتحم أو العارف بكل شـيء ، ولكن أقرب تعريف له هو (*الـراوي المهيمـن*) وبقـدر إيجابي ، يقـترب كثيرا مـن ملامـح الراوي الذي ذكرتـه "كـاثلين تلتسـون " KATHLEEN TILOTSON والـذى يمنـح صـوتـه لتـلـك الشخصيات التى لا صـوت لها ، أي التى لا تستطيع التعبير عن ذاتها ، ويضيف بعدا

إضافيا للرواية التى تقدم صورة الماضي، فهو يصل الماضي بالحاضر ، ويتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن ، ويصبح صوت الشاعر الذي يضيف منظورا جديدا وبعدا جديدا للرواية " (١) . ومع كل ما سبق فهو ليس أحد صانعي الحدث ولا مشاركا فيه، إلا أن علاقته بشخصيات الرواية وطيدة إلى الحد الذي جعلتهم يطمئنون إليه ويبوحون له بدقائق أمورهم.

وقد تميز الفصل الأول عن بقية فصول الرواية بتكثيفه للمعطيات الفنية من حيث (*الشخصيات الخيوط الدرامية–المساحة الزمنية الممتدة*).فبالرغم من أن هذا الفصل والذي سمي " قرنفلة " كان من الطبيعي أن يعرض بدرجة كبيرة لوجهة نظر صاحبته ، لكنه في الحقيقة يعرض بشكل طاغ لوجهة نظر الراوي " بضمير المتكلم " . فالقارئ يتعرف على المكان، وهو مقهى (*الكرنك*) من زاوية رؤية واحدة ، وهى عين الراوي ، والذي يصفه أولا على مستوى الرؤية الواقعية والملموسة .

" كأنه حجرة كبيرة ليس إلا ولكنه أنيق رشيق ، مورق الجدران، جديد الكراسي والموائد ، متعدد المرايا ، ملون المصابيح ، نظيف الأواني " (٢)

وبمرور الوقت حدث هذا التلاحم الحميم بين الراوي وبين المكان وباتت رؤيته للمقهى تتداخل معها انطباعاته الشخصية ووجهة نظره وأصبح المكان " عاملا من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها " (٣)

(1) Kathleen Tilotson . The Tale and the Teller , London : Repert Hart - Bavis , 1959 . p.24 دراسات في الرواية العربية . ص ١٠٥

(٢) الكرنك – ص ٤

(٣) الرواية والواقع – متغيرات الواقع العربى وإنسحابات الرواية الجمالية – السابق ، ص. ٤١

" ومن أسـراره أيضـا أنه كان – ومازال – مجمع أصوات عظيمـة الدلالـة ، تفصـح بذاتها العالية والخافتة عن حقائق التاريخ الحي " (١)

وقـد تعرفنـا أيضـا علـى الجزء الأكبر مـن شخصية " قرنفلة " فى الفصـل الأول ، مـن خـلال وجـهة نظـر الراوي ، والتي تأثرت باعتبارات خاصة لم يستطع أن يكـون فيهـا ذلـك الراوي المحايد . وهذه الاعتبارات هى معرفته القديمة بقرنفلة عندما كانت راقصة شهيرة فى الأربعينـات وكان هـو أحد معجبيها ، وقد يبدو هذا جليا فى قوله : " لم تقم بيننا علاقة من أي نـوع كـان ، لعاطفة أو مصلحة أو حتى مجاملة ، كانت نجمة وكنت أحد المعـاصرين . لم تترك نظراتي المعجبة علـى جسدها العبقري أثرا أي أثر ، ولا كان لي حق التحية العابرة."(٢) وعندما رآها بعد سنوات طويلة – فى المقهى تداعت إلى ذاكرته صورتها فى الماضي ، وجاء وصفـه لها بمنظور يكشف عن مدى التحول الذي طرأ على الشخصية بفعل عنصر الزمن ، متخـذا صيغـة المقارنة بين الصورة فى الماضي والصورة التى يراها فى الحاضر متـأثرا ببعـض الانطباعات الشخصية .

" انطفأ سحر الأنوثة وخف رونق الشباب ولكن حلت محلها روعة غامضة وأسى مؤثـر، مـازالت نحيله رشيقة يوحي عـودهـا بالنشاط والحيوية وثمة قوة مهذبة مكتسبة مـن التجربـة والعمـل . أمـا خفـة الـروح فـآسره نفـاده تحـرك نظراتها الشـاملة السـاقي والجرسون وعامل النظافة وترى الرواد المعدودين " (٣)

---

(١) الكرنك – ص ١١

(٢) السـابق – ص ٤

(٣) السـابق – ص ٤

وعن واقعة اختلاس " عارف سليمان " موظف المالية السابق ، والساقي بالمقهى حاليا –دار هذا الحوار بين الراوي وقرنفلة والذي يتضح منه هيمنة الراوي على مسار الحوار لترجيح وجهة نظره الخاصة .

الراوي : لكن كثير انحرفوا بسببك .

تعليق الراوي : تنهدت قائله .

قرنفلة : حياة الليل مترعة بالكأس

الراوي : مازلت أذكر موظف المالية

: فقاطعتني هامسة :

قرنفلة : أسكت ، أتقصد عارف سليمان ؟ إنه على بعد أمتار منك ، هو الساقي الواقف وراء البار .

تعليق الراوي : استرقت إليه النظر في وقفته التقليدية . مترهل ، أبيض الرأس ، تعكس عيناه نظرة ثقيلة وديعة ، ولاشك أنها قرأت الدهشة في عيني فقالت :

قرنفلة : لم يكن ضحية لي كما قد تظن ، كان ضحية ضعفه .

تعليق الراوي : وقصت على قصه عادية . فقد جن بها ولكنها لم تشجعه قط . ولم تكن موارده تسمح له بالتردد الدائم على الملهى فامتدت يده إلى اختلاس أموال الدولة . وظهر بين الرواد كالوارثين ولكنها لم تنل منه مليما واحدا ولم تنشأ بينهما إلا العلاقة الرسمية التى تنشأ بحكم تقاليد الملاهي الليلية ، ولم يتقدم خطوة حتى ضبط متلبسا فقدم للمحاكمة ودخل السجن .

قرنفلة : إنها مأساة ولكن لا ذنب لي بها

لقد بدا واضحا من خلال تعليقات الراوي المتكررة أنه حدد مسار الحوار ليعبر عن وجهة نظره وليست وجهه نظر قرنفلة ، فهي تحاول جاهدة أن تنفى أنها المسئولة عن انحراف عارف سليمان وأنه ضحيتها ، ولكن اقتحام الراوي لوعى الشخصية بتعليقاته – التي تنطبع بوجهة نظره – " وقصت على قصه عاديه " ، يوحي بأنه لا يقتنع بما روته ولا يريد أن يعفيها من ذنب . هذا إلى جانب أنه لم يعط للشخصية الفرصة في أن تسرد الأحداث من واقع وعيها المركزي " بضمير المتكلم " ، بل ناب عنها وسمح لنفسه أن يقص علينا تفاصيل الواقعة " بضمير الغائب " مما أضعف الموقف الدفاعي لقرنفلة ، ويؤكد بشكل أو بآخر أن عارف سليمان كان فعلا ضحية لها ، وأنها من منطلق إحساسها بالذنب وفرت له فرصة العمل في المقهى كساق .

أما عن علاقة قرنفلة بذلك الشاب اليساري " حلمي حمادة " ، فقد فسرها الراوي حسبما تراءى له ومن منظوره الخاص الذي أصدر فيه حكما على تلك العلاقة بشكل مباشر ، فقد تراءى حلمي حمادة له شابا وسيما رشيقا ذا مناقشات عصبية، يساري المذهب وكانت رؤيته لقرنفلة محصورة في أنها امرأة جاوزت خريف العمر ، لم يبق لها من تراث الإغراء إلا المال والإخلاص ، إنها العاشقة العمياء التي تحب الفتى ولكنه يحبها حب مراهقة ، وتعمل جاهدة أن تفتنه وتسره وهو ينهل من منابع حنانها . وهكذا وضع الراوي حدود العلاقة وبلورها برؤيته الخاصة . في حين أنه عندما أحست قرنفلة بشكوك الراوي تجاه تلك العلاقة ، نفت ذلك بشدة ووصفت حلمي حماده " أنه نظيف بقدر ما هو ذكي ، وليس من النوع الذي يبيع نفسه ، شجاع ذو كبرياء "، وعلى ذلك نجد أن العلاقة اتخذت أكثر من تفسير يكاد يصل إلى التناقض ، وقد يبدو جليا هيمنة وجهة نظر الراوي في بلورة تلك العلاقة وذلك من خلال سيطرته على انطلاق وعي الشخصية

صاحبة الحدث" قرنفلة " وعدم السماح لها بالتعبير عن ذاتها إلا بالقدر الذي يسمح بـه ولا يؤثر بشكل جوهري في وجهة نظره التي فرضها .

وعلى الرغم من هذا التحكم البالغ في عرضه لوجهة نظر قرنفلة ، نجده في مواضع قليلة يختفي ليتركها تعبر عن وعيها ورؤيتها دون تعليق أو تدخل من قبله ، مثال ذلك رؤيتها " لزين العابدين عبد الله " والذي بدت عليه معالم الثراء بحيث لا تتناسب مع وضعه الاجتماعي ، فقد أدخلته قرنفلة في مقارنة تقييمه مع " عارف سليمان " قائلة :
"ذاك اختلس من أجل الحب ، أما زين العابدين فينهب من أجل الطمع والطموح ، إنهم أنواع يا عزيزي ، فمنهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة في حقهم ، ومنهم الطامحون ومنهم من يأخذ اقتداء بالآخرين . بين هؤلاء وأولئك يجن الشباب المساكين " (١)

إن وجهة نظر"قرنفلة"تعبر عن رؤية اكثر شمولا من كونها مقارنة بين اثنين من المنحرفين ، إنها تقييم لمجريات الأمور من منظور رؤية خاص يعكس الوعي المركزي للشخصية وتفاعله بشكل إيجابي مع الأحداث الواقعة ، وعلى الرغم من أن موقفها من ثوره يوليو إيجابي " نحمد الله الذي أنعم علينا بالثوره" إلا أنها استنكرت بشدة ما تفعله الثورة بأبنائها متخذة المقهى الذي تملكه مثالا للمقارنة ، وكأن المقهى –من وجهة نظرها– في مقام الأبناء، فقد وضعت فيه كل ما تملك لتقضي فيه بقيه عمرها فهو بالنسبة لها ثمرة الماضي ، وبارقة الأمل في المستقبل ولهذا فهي تقول :
" منذ ملكت هذا المقهى وأنا دائبة على العناية به ، الأراضي الجدران والأثاث تنال حظها كاملا من اهتمامي الكلي أما هم فينكلون بفلذات الأكباد ، عليهم اللعنة " (٢)

---

(١) السابق – ص ٢٤

(٢) السابق – ص ٣٧

وقد حفل الفصل الأول ببعض المقاطع التي تعبر عن رؤية ذاتية للراوي ، تعكس تفاعله الحميم مع الحدث وتأثره إلى حد المعاناة ، والتي بدورها تكشف عن جانب من جوانب شخصيته التي لم نتعرف عليها بشكل مكتمل ومباشر ، ومثال لذلك واقعةَ اختفاء الشباب من المقهى فقد علق على ذلك قائلا :

" نحن فى زمن القوى المجهولة وجواسيس الهواء وأشباح النهار " (١)

هكذا كانت رؤيته للزمان الذي يحياه ، زمن يشوبه الغموض والقهر وإهدار كيان الإنسان، لقد بلغت به المعاناة أشدها حتى أنه عبر عن ذلك مبلورا الحدث في العبارة التالية "بضمير المتكلم" :

" عجبت لحال وطني ، إنه رغم انحرافه يتضخم ويتعظم ويتعملق، يملك القوة والنفوذ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ ، يبشر باتجاه إنساني عظيم ، ولكن ما بال الإنسان فيه قد تضاءل وتهافت حتى صار في تفاهة بعوضة ، ما باله يمضى بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية ، ما باله ينهكه الجبن والنفاق والخواء " . (٢)

وبعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، ومن هول الصدمة التى اهتز لها كيان الجميع دون تمييز، نجده يعبر " بضمير الجماعة " عن رؤية الواقع ، واستخدامه لضمير الجماعة هنا فى التعبير يدلل على حجم المعاناة والأثر الذي تركته النكسة فى نفوس الجميع حتى كاد الإحساس باليأس والإحباط يكون شعورا جماعيا .

---

(١) السابق – ص ٢٤

(٢) السابق – ص ٣١

" نحن نحترق ونتهالك ونخوض ظلمات فوقها ظلمات تحتها ظلمات " (١)

وقد احتفظ المؤلف بعنصر التشويق حيث بدأت كل الخيوط الدرامية التى بدأها فى الفصل الأول معلقة أو ينقصها جانب لتحقيق منطقية البعد الدرامي للشخصيات والحدث. ولطالما عبر الراوي عن ذلك صراحة إزاء بعض الأحداث المبتسرة مثل حادث اختفاء الشباب ورجوعهم دون ذكر تفسير لذلك .

"وظلت معلوماتي ترتكز على الخيال حتى أتيح لي بعد ذلك بسنوات أن تفتح لي القلوب المغلقة في ظروف جد مختلفة وتمدني بالحقائق المرعبة وتفسر لي ما غمض على فهمه من الأحداث إبان وقوعها "(٢)

وأتيح لنا أن نتعرف على تفاصيل وقائع الاختفاء كما ذكرها إسماعيل الشيخ فى الفصل الخاص به، فروى أنه أعتقل في المرة الأولى وكانت التهمة أنه ينتمي إلى الإخوان المسلمين ثم أفرج عنه ليعتقل مرة أخرى بتهمة انتمائه إلى تنظيم شيوعي ، وقبض على كل من زينب وحلمي حماده بسبب علاقتيهما معه . ولكن ما لبثوا أن أفرج عنهم بعد أن أرغم إسماعيل على كتابة اعتراف بأنه شيوعي بعد ما هدد باغتصاب زينب ، ولهذا امتثل للتهديد وكتب الاعتراف ، ثم كان الاعتقال الثالث لأنه لم يبلغ عن حلمي حمادة حيث دار بينه وبين إسماعيل الشيخ وزينب دياب حديث أفصح فيه عن ذلك ، ولم يكن هناك شخص آخرسواهم ،وقبل أن تمضى الليلة تم القبض على حلمي حمادة وإسماعيل الشيخ .

---

(١) السابق – ص ٤٤

(٢) السابق – ص ٢٤

وقد عرفنا بمقتل حلمي حمادة فى الفصل الأول " قرنفلة " وحين وصلنا إلى الفصل الخاص بإسماعيل الشيخ روى إسماعيل تفاصيل قتله فى المعتقل بعد أن استفز حارسه أثناء التحقيق معه ، وقد يرى إسماعيل الشيخ متحيراًفي واقعة القبض على حلمي حمادة للمرة الثالثة والتي أدت إلى قتله فيما بعد ، ولم يشك لحظة فى أن زينب هى التى وشت بهما ، وعرفنا في الفصل الخاص بزينب دياب أنها اعترفت للراوي بأنها هى التى وشت بحلمي حمادة ظنا منها أنها بذلك الإجراء تحمى إسماعيل الشيخ ، وأخفت زينب عن إسماعيل هذه الحقيقة ، بل زاد على ذلك أنها أوهمته بأن له يدا فى مقتل حلمي حمادة ، وبعد أن تجمعت خيوط الحدث الدرامي – وهو القبض على حلمي حمادة ومقتله – وذلك بشكل مرحلي عبر الفصول الثلاثة الأولى ، جاء تعليق للراوي من موقع الراصد أو شاهد العيان فقط " لقد اعتقد إسماعيل أنهم اكتشفوا تقاعسه عن الإبلاغ بوسائلهم الخاصة ولم يخطر بباله أن التى أوقعته هى زينب وأنها أوقعته وهى تتوهم أنها تدفع عنه الأذى " (١)

فى الفصل الثانى "إسماعيل الشيخ " أتيحت لنا الفرصة أن نتعرف على وجهة نظر إسماعيل بقدر من الحرية بعيدا بعض الشيء عن إقحام الراوي، حيث تقلصت وجهة نظره المهيمنة وانطلقت الشخصية تعبر عن وعيها ، فذكر إسماعيل أنه ابن لبيئة فقيرة كادحة ، وهو أحد أبناء ثورة يوليو ١٩٥٢ الذي ولد في ريعانها وتربى على شعاراتها ، ولولا ثورة يوليو وقوانينها لما أتيحت الفرصة لإسماعيل الشيخ أن يدخل المدرسة ويتعلم " تلك نعمة لا يمكن إنكارها " (٢) وهو الأمر الذي غير مجرى حياته ، ولكن وبعد أكثر من خمسة عشر عاما وهى سنوات تعلمه – تبدلت رؤيته ، فما رآه فى الماضي نعمة يراه اليوم

---

(١) السابق – ص ٩٧

(٢) السابق – ص ٥٠

مشكلة " الحارة اليوم مكتظة بالتلاميذ والتلميذات ولكن مستقبلهم مشكلة متداولة بين الأمم " (١)

وقد لعب عنصر الزمن دورا حيويا حيث كشف عن حجم التحول الذي طرأ على وجهة نظر إسماعيل الشيخ . ففي موضع آخر من نفس الفصل بات إسماعيل يظن أن تاريخ مصر الحديثة يبدأ بالثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢،ونجده بعد نكسة يونيو اتجه لأول مرة لدراسة تاريخ مصر الحديثة وأعجب بقوة المعارضة وحديثها، وبالدور الذي لعبه القضاء المصري . وقد تحول إيمانه بالثورة فلم يعد شعارات تردد ، بل أثقلته التجربة المريرة التي مر بها وانتهت بنكسة يونيو، واقتنع من بعد ذلك بأن العيب لم يكن في الثورة ولكن العيب يكمن في أسلوب التطبيق، إنها تحتاج إلى أيدي قوية "الفدائيين" لتنشلها من حصار الفساد والهزيمة وهذه رؤية تفاؤلية فيها إن دلت على شئ إنما تدلل على صدق في العقيدة ، والتعلق ببارقة الأمل في النجاة .

وعن علاقته بزينب دياب والتي بدت حارة في الفصل الأول، سنجد إسماعيل يعبر عنها في هذا الفصل وبالتحديد بعد واقعة الاعتقال المتكرر لكليهما قد تبدلت مشاعره ورؤيته لها ، فقد رآها في صورة جديدة تغشاها كآبة عميقة لا تتفق مع حجم المعاناة التي مرت بها ، وبذلك كان رأيه أن ما يراه ليس إلا " لغزا " أرجعه إلى أن ما لقيه كل منهما جعلهما مريضين ، والوقت كفيل بأن يشفي نفسيهما .

ولم تكن العناصر الفنية (*شخصيات – خطوط درامية – زمان*) مكررة في هذا الفصل بوجهة نظر إسماعيل الشيخ بقدر ما هي امتداد وإضافة لخطوط درامية بدأت

---

(١) السابق – ص ٥١

مع الفصل الأول ، وشكلت في مجملها إضاءة كبيرة لجوانب عديدة فـي شخصية إسماعيل الشيخ.

والملاحظ أن الراوي تقهقر بعض الشيء عن مسرح الأحداث في هذا الفصل عنه في الفصل الأول ، تاركا لإسماعيل حرية التعبير عن وجهة نظره من واقع وعيه الخاص وبشكل مباشر ، وكان حضور الراوي منحصرا في بعض التعليقات لبعض المواقف الحوارية بين زينب وإسماعيل، والتي لم يكن هو أصلا طرفا فيها ولكنه جعل نفسه طرفا ثالثا بتعليقاته من حين لآخر ، ورواها " بضمير الغائب " حيث أدت هذه التعليقات إلى توجيه الحوار لرؤية مسبقة . فاعتبر ذلك إقحاما لوعى الشخصيتين طرفي الحوار خاصة أنه يعبر عن أدق المشاعر بين إسماعيل وزينب دياب .

مثال ذلك :

هذا الموقف الذي ذكر في الفصل الخاص بإسماعيل الشيخ والمتوقع أن إسماعيل سرده ولم يتوفر للراوي عنصر المعاصرة ، ومع ذلك آثر أن يتدخل بتعليقاته .

تعليق الراوي : وحدث أمر خارق فى الأسبوع الأول عقب الإفراج عنه -كانا يسيران معا بعد الانصراف من الكلية فسألته .

زينب دياب : أين تذهب ؟

إسماعيل الشيخ : إلى الكرنك ساعة ثم البيت .

تعليق الراوي :فقالت وكأنما تخاطب نفسها :

زينب دياب : أود أن أخلو إليك بعض الوقت .

تعليق الراوي : خيل إليه أن ثمة سرا يريد أن ينجلي فقال :

إسماعيل : نذهب إلى الحديقة .

زينب : أريد مكانا آمنا .

تعليق الراوي : وحل حلمي المشكلة بأن دعاهما إلى شقة قرنفلة وهي شقته أيضا .
وتركهما منفردين . وقال إسماعيل بقلق برئ :
: ستظن قرنفلة بنا الظنون
تعليق الراوي : فقالت باستهانة :
زينـــــب : لتقل ما تشاء .
تعليق الراوي : وعبث به الشك ، وأخذ يدها بين يديه فقبضت على يده ورفعتها إلى عنقها وتلاقيا في قبلة طويلة وجدها بعدها مستسلمة بين يديه . (١)

ولكن ما حير إسماعيل الشيخ هو استسلام زينب الذي عرفنا سببه في الفصل الثالث الخاص بزينب دياب ، عندما اعترفت للراوي بتفاصيل اغتصابها في المعتقل ثم سقوطها بعد ذلك مع الآخرين منهم زين العابدين عبد الله أحد مرتادي الكرنك، وقد مهد له الطريق إمام الفوال الجرسون، وجمعة ماسح الأحذية، وتلك كانت مفاجأة غير متوقعة. ثم سقوطها مع حسب الله تاجر الفراخ الذي راودها عن نفسها في البداية ، ورفضت ثم استسلمت له بعد ذلك " وعندما رجعت إلى بيتي وخلوت إلى نفسي هالني ما خسرته ، خسارة حقا لا تعوض بأى ثمن، ولأول مرة في حياتي وجدتني أحتقر نفسي حتى الموت"(٢)

وقد حاول الراوي التدخل بالمواساة ولكنها أبت ورأت أنه من الخطأ التظاهر بحياة الشرفاء لإبنة الثورة التي حولتها الأيادي العابثة إلى جاسوسة وعاهرة : " لذلك رفضت التظاهر بحياة الشرفاء وقررت أن أعيش كما ينبغي لامرأة بلا كرامة " (٣) وصارت لا

(١) السابق – ص ٧٢
(٢) السابق – ص ٩٤
(٣) السابق – ص . ٩٤

ترى إلا نماذج الانحلال والسقوط " يخيل إلى أننا صرنا أمةً من المنحـرفين ، تكـاليف الحيـاة والهزيمة والقلق تفتت القيم" (١) متخذة حياة التقشف أسلوبا آخر لتعذيب النفس وتطهيرها.

وفي هذا الفصل تدخل الراوي بعبارة بلور فيها الموقف الدرامي بعد تجميع خيوطه عـبر الفصـول الثـلاثـة وليـس وجهـة نظر خاصة " كل منهما مقتنع بتغيره هو ولكنه يتساءل عن تغيـر الطـرف الآخـر . وكـل منهمـا مقتنـع بأنه غير صالح للحياة الطبيعية وأنا مقتنع معهما بـذلك علـى الأقـل في هـذه الفترة التعيسـة . إذ يلـزم وقت كاف لتضميد الجراح وتطهـير النفس ، بل يلزم عمل يكون من شأنه إعادة الثقة إلى النفس ، والاحترام إلى الشخصية " (٢)

ومازال الراوي ممسـكـا بكـل الخيـوط الدرامية في يده. يطلق العنـان لشـخصياته بقـدر محسوب ، ثم ما يلبث أن يستجمع الخيـوط في يده،حتى أنه لم يشـأ أن يترك للقارئ البلورة الذهنية للحدث الدرامي بل قام هو بذلك ليؤكـد هيمنتـه ، وهـو بهـذا القـدر الضئيـل مـن حرية التعبير الذي أعطاه للشخصيات أخرج نفسه من تهمه "محرك الدمى" ليصبـح الـراوي المهيمن .

ويحق هنا بعد الفصول الثلاثة أن نتوقف قليلا بإضاءة نستكمل بعدها بقية الروايـة ،وهـي أن الفصل الأول يختلف كثيرا عن الفصلين الثاني والثـالـث ، فقـد تكثفت كما ذكرنـا مـن قبـل كـل العنـاصـر الفنيـة في الفصـل الأول وتميز بالشـمـول والامتداد لكـل هـذه العنـاصر أو المعطيات الفنية (*الشخصيات – الحدث الروائي – الزمان*) أما الفصلان الثاني والثالث فهما ليسـا تكـرارا لهـذه العنـاصر الفنية بوجهة نظر مختلفة ولكنهما إضافة أو اكتمال

---

(١) السابق – ص . ٩٥

(٢) السابق – ص . ١٠٠

للخطوط الدرامية . والتى بدأت فى الفصل الأول وبدت مبتسرة . كما تكشف هذه الإضافة عن جوانب وأبعاد أكثر عمقا للشخصية صاحبة الفصل والتى تعرفنا عليها فى الفصل الأول بشكل مختزل ، وهما بشكل آخر استكمال مرحلي لوحدات البناء الفني وأبعاد الشخصيات الدرامية للرواية ، ولكن بأسلوب اختلف بعض الشيء عن رواية "ميرامار" .

حيث قام البناء الفني لرواية " ميرامار " على التقديم المرحلي لجزئيات الحبكة وأبعاد الشخصيات الدرامية عبر فصول الرواية معتمدة على" أن الحدث يبلور الشخصيات ويجسدها وأنه فى نفس الوقت يتكامل بالتدريج من سرد إلى آخر " (١)

ثم نأتي إلى الفصل الأخير فى الرواية والذي سمي " خالد صفوان " ، وهذا الفصل هو امتداد منطقي للزمن ولبقية العناصر الفنية فى الرواية من الفصل الأول . وهو يحكي عن فترة ما بعد نكسه يونيو ١٩٦٧ وانهيار مراكز القوى فالمكان وهو (*الكرنك*) كل الشخصيات مجتمعه فيه حتى خالد صفوان–أحد الأيادي التى شوهت صورة الثورة. وقد وقف خالد صفوان وسط المقهى بعد أن تعرف عليه بعض من الموجودين (*زينب دياب* – *إسماعيل الشيخ*) ليدافع عن نفسه ويبرر موقفه (*من وجهة نظره*)أمام نظرات التشفي والاستياء ، حتى أن قرنفلة قالتها صراحة " يا خالد بك إنك تزعجنا "(٢) ومع ذلك عرف نفسه وتاريخه في عبارة نثرية يشوبها الغموض وكأنه يلقى بيانا أو خطبة متأنقة

براءة فى القرية

وطنية فى المدينة

(١) قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ – دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية – السابق – ص . ٣٤١

(٢) الكرنك – ص ١١١

ثورة فى الظلام
كرسي يسع قوة غير محدودة
عين سحريه تعرى الحقائق
عنصر حي يموت
جرثومة كامنة تدب فيها الحياة (١)

قال هذه العبارة التى تلخص تاريخه ثم رحل وغاب فترة. وفى الزيارة الثانية دخل إلى المقهى مقحما نفسه في الحديث الذي يدور بين روادها، وليدلى بوجهة نظره فى الطوائف السياسية والدينية فى المجتمع فى هذا الوقت – وبالرغم من أن تعبيره عن رأيه جاء مباشرا إلا أنه لم يتطرق إلى مرحلة التعبير الصادق لذاته،فبدت رؤياه أشبه بالتصاريح أو لأحاديث الرسمية التى يدلى بها الشخص فى المواقف المتأنقة البعيدة عن التلقائية والصدق مع النفس ، وقد جاءت كل آرائه مخالفة لما كان يسلك فى الماضي .فهل أدلى بها لتهدئة كل الذين أساء إليهم سلطانه ؟أم أن ضميره استيقظ بعد أن ترك السلطة وأطلق العنان له ليقول دون تحرج، متخذا شكل القصيدة النثرية أو البيان الرسمي الذي ينص على بنود وخطوات ، متأثرا بأسلوب تعبيرى خاص اعتاده فى حياته السابقة .

واقتصر دور الراوي فى هذا الفصل على المشاهدة فقط دون التطرق إلى تعليق يضيف شيئا أو يفسر أمرا ، مثلما فعل فى الفصول السابقة، ولكنه بدا متشوقا لمعرفة المزيد عن " خالد صفوان " وذلك من خلال حديثه عن نفسه " ورحت أسترق النظر بحب واستطلاع وبعجب ، أود أن أشرحه لأعثر على العضو الزائد أو الناقص فى كينونته" (٢) وقد نقل

(١) السابق – ص . ١٠٩
(٢) السابق – ص . ١٠٨

الراوي ردود أفعال الآخرين تجاه خالد صفوان بحياد تام ليثري بها المضمون الدرامي " من عجب أنه اكتسب شعبية عقب انصرافه ، فقد قال قوم " إنه يهذأ بنا " ، وقال آخرون " إنه يحاول الدفاع عن نفسه " مازالت الأغلبية في ريبة من أمره .

وقد أضاف هذا الفصل أكثر من بعد لشخصية " خالد صفوان " والتي سبق أن تعرفنا عليها بشكل عابر في الفصل الأول ،حيث ذكر اسمه مقرونا بواقعة اعتقال الشباب "خالد صفوان .. خالد صفوان ".. ولكن من هو خالد صفوان ؟ محقق ؟امدير سجن؟! .. أكثر من صوت يرد : خالد صفوان "[1] حتى ذكره إسماعيل الشيخ في الفصل الخاص به وعرفنا من حديثه أنه رجل ذو نفوذ كبير ، وهو الذي أجرى التحقيق مع الآخرين . وقد كان السبب في كل المعاناة والذل اللذين لقيهما في المعتقل .

وفي الفصل الخاص بزينب دياب ذكرت أن خالد صفوان هو الذي أمر باغتصابها أمام عينيه وعندما سألها الراوي عنه مستنكرا فعلته متصورا أنه رجل ذو مواصفات خاصة . قالت "لا غرابة في منظره ، يصح أن يكون أستاذا في الجامعة أو رجلا من رجال الدين "[2] وربما كان لتاريخه المظلم تأثير كبير على وجهة نظر الآخرين فيه حتى أن الراوي تخيل أنه له شكل مميز يتناسب مع سلوكه المشين .

وبانتهاء الفصل الرابع نكون قد تعرفنا على جميع شخصيات الرواية كل في الفصل الخاص به. ولكن هناك شخصية لا تقل أهمية عن تلك الشخصيات الرئيسية التي ذكرتها ولم يخصص لها المؤلف فصلا خاصا بها ، ولكن وجودها دائم عبر كل الفصول وتشكل أحد

---

(١) السابق – ص . ٢٣
(٢) السابق – ص . ٨٩

الخطوط العامة التى يقوم عليها المضمون الفني للعمل، وهى شخصية "حلمى حمادة " الـذي تعرفنا على جوانب شخصيته مـن رؤى الآخريـن. فقـد أحبتـه قرنفلة صاحبة المقهى وبادأته بالمغازلة ودعته لزيارة شقتها حيث رأته إنسانا جادا وكريما ، وكـان أول مـن شـجعها على كتابه مذكراتها ، بينما رآه زين العابدين عبد ا لله موظف العلاقات العامة المنحـرف ، أنـه برمجي عصره أو قناع خداع . أما الراوي فقـد اعتقد فى بادئ الأمر أنه يحب زينـب ديـاب وأنه سيجيء يـوم ويخطفها من إسماعيل الشيخ ولكن ذلك لم يحدث .

وقد عرفنا إسماعيل الشيخ فى الفصل الخاص به ببعض من جوانب شخصية حلمي حماده فذكر أنـه كـان يتخطى التقـاليـد بكـل عنـف ، وهـو ابن لأسـرة متوسطة فأبوه مدرس لغة إنجليزية وقد كانت أحواله المادية حسنة ، أما عن سلوكه فقد رآه إسماعيل لا يخلو من مثالية وأن بقيـة المجمـوعـة تدين ثقافتها لحلمي حماده حيث كان الجميـع يستعير الكتب من مكتبته الخاصة ، وقـد أقر إسماعيل الشـيخ بـأن حلمـي حمـاده شـيوعي دون شـك ولكنـه لا ينتمـي لتنظيم أو حزب ، وهو ما أكده خالد صفوان فيما بعد . وقد تخلى حلمي حمـاده عـن إيمانـه بثورة يوليو ومبادئها . وكان يسخر من تمسك زينب وإسماعيل بمبادئ الثورة مرددا :
" إني أعجب كيف أنكما مازلتما تؤمنان بالثورة " [1] . ويذكرنا وجـود شـخصية "حلمـي حمادة " بوجود شخصية " زهـره " فـى ميرامـار ، فزهـرة حـاضره فـى كـل فصـول الروايـة ويشكل وجودها دورا رئيسيا فـي الجملة الدراميـة ، ولكـن المؤلـف لم يخصـص لهـا فصـلا مسـتقلا مثل بقية شخصيات العمل .

---

(١) السابق – ص . ٧٣

ولا ننسى تلك الشخصية المبتسرة ،والتي ظهرت فى الفصل الأخير " خالد صفوان " ، وهى شخصية " منير أحمد " أحدث الأجيال وآخر من انضم إلى أسرة الكرنك حيث رآه الراوي – من وجهة نظره – بصيص الأمل بعد الظلمة الحالكة .

والبناء الفني فى رواية " الكرنك" يقوم على أربع وجهات نظر غير متكافئة في العرض ، وقد بدت وجهة نظر الراوي مهيمنة بشكل كبير على بقية الرؤى ، وعرض الراوي وجهة نظره من خلال مستويين من الوعي ، المستوى الأول وهو المنظور الخارجي حيث لا يتعرض فيه لوعى الشخصيات ، وهوخارج مركز الحركة ويحكى بضمير المتكلم وضمير الغائب أحيانا ولا يتعدى دور الملاحظات العابرة .

مثال :

" وسرني أن أرى قرنفلة وهى تستعيد نشاطها المألوف . واجمة متحفظة أغلب الوقت ، تصغي إلينا بلا مشاركة ولا اندماج ، وتبدت أكثر جدية وأوغلت فى الكبر " (١)

أما المستوى الثاني وهو المنظور الداخلي ، والذي يعبر فيه عن وجهة نظره الخاصة لبعض الأحداث والمواقف وذلك " بضمير الغائب " .

مثال :

" وبدأت أدرك أن الصراع ليس صراعا وطنيا خالصا ، وأن الوطن ينزوي حتى فى أشد أحوال المحن فى خضم صراع آخر يحتدم حول المصالح والعقائد " (٢) .

---

(١) السابق – ص . ٤٦

(٢) السابق – ص . ٤٢

ثم إقحامه المتكرر لوعي الشخصيات وهمينته عليها وقد اعتمد الراوي في هذه الرواية على ما يسمى بالتقديم المشهدي للرواية فهو يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة ، لكن ينبغي التمييز بينهما نظريا،التقنية الأولى وهي " المشهد المسرح الذي يتكون من حوار محض، أي حوار مع توجيهات مسرحية مختصرة أو حوار مصحوب بتقرير سردي مركز للغاية. أما التقنية الثانية فهي عكس الأحداث القصصية من خلال وعي شخصية في الرواية دون تعليق منه " (١)

وتعمل الشخصية صاحبة وجهة النظر على " دفع الخط الدرامي إلى مرحلة بعينها ثم تقوم التالية فالتالية بدفع الحدث إلى الإمام حتى الوصول إلى النهاية ، ومن هنا عدت وجهة نظر كل شخصية مكملة للأخرى ، ومظهره لجوانب خفية مبتسرة في الفصل الخاص بالشخصية السابقه أو التالية لها حتى إذا تألفت جميعا ، وتآزرت أعطت صورة كلية واضحة ذات إطار منطقي للحدث العام " (٢)

وقد ينطبق المنظور السابق على الفصول الثلاثة الأولى ، ولكن هناك بعض التجاوز في الفصل الرابع والذي يعرض لوجهة نظر " خالد صفوان " فهو يختلف بعض الشيء ، حيث هو امتداد طبيعي لزمان الفصول الثلاثة الأولى متابعة وليس تكرار لما سبق ، وفيه يتخطى الحدث العام مرحلة تالية وهي ما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ و لكنه لا يضيف جديدا في اكتمال الخطوط الدرامية .

(١) ك.ف. ستانزل – العناصر الجوهرية للمواقع السردية – تقديم و ترجمة عباس التونسي – فصول – الملد الحادي عشر – العدد الرابع – شتاء ١٩٩٣

(٢) الفن الروائي عند نجيب محفوظ من ميرامار إلى الحرافيش – السابق . ص ١٤٣

ثانيا : أفراح القبة : (الرواة المتكافئون)

في عام ١٩٨١ كتب نجيب محفوظ رواية " أفراح القبة " والتى يتشكل البناء والشكل الفني لها من أربعة فصول منفصلة ، يسمى كل فصل باسم شخصية من الشخصيات الرئيسية في الرواية ، وقد تميز المتن السردي للرواية بأن الشخصية صاحبة الفصل تنطلق لتعبر من وعيها الخاص أو وجهة نظرها عن الحدث بشكل مباشر دون وجود راو وسيط ، مثلما كان الأسلوب فى رواية " الكرنك " وهى بهذا التكنيك الفني تكاد تتطابق مع رواية محفوظ السابقة " ميرامار " من حيث استخدام أسلوب وجهه النظر بطريقه رواية الشهود .

ويقوم المضمون الدرامي فى رواية " أفراح القبة" على قضيه خاصة . فموضوع الرواية يدور حول مجموعة من الممثلين يعملون فى فرقه مسرحية خاصة ، تنشأ بينهم علاقات مختلفة بحكم عملهم ،وتتطور هذه العلاقات وتشكل أحداث الرواية التى تعاد مرة أخرى فى شكل مسرحية أطلق عليها " أفراح القبة " ، تعرضها نفس الفرقة بنفس الأبطال ، فنص المسرحية هو نفسه مضمون الرواية . ونتعرف على أحداث الرواية عبر أربعة فصول تمثل أربع وجهات نظر متباينة للحدث الدرامي الرئيسي فى العمل .

فالفصل الأول يسمى " طارق رمضان " وهو أحد شخصيات الرواية ، ابن لأحد لواءات الجيش السابقين ، انحرف وترك تعليمه ، واكتسب كل خبرته فى الحياة من حياة اللهو والمجون والمخدرات ، ولهذا تخلت عنه أسرته فاضطر أن يعمل في فرقه للتمثيل المسرحي ، هي فرقة " سرحان الهلالى " ، كممثل رغم ضعف موهبته . وأحب " تحية " وهى ممثلة

مغمورة تعمل بنفس الفرقة ، ولكنها فضلت عليه مؤلف الفرقة" عبـاس كـرم يونـس " ربمـا لأنه الوحيد الذى عرض عليها الزواج من بين كل الرجال الذين عرفتهـم مـن قبـل ، ولهـذا قبلت الاقتران به رغـم اعتراض أمـه وأبيـه علـى ذلك . ولم يغفـر لها طـارق هـذا التصرف ، وصار عباس منذ ذلك الحين عدوه وغريمه .

الفصـل الثاني " كـرم يونـس " ملقن الفرقة السابق وصاحب مقلى فى الوقت الحالي ، وهـو يعـرف نفسـه بـأنه " رجل بلا قيود . لا أخلص إلا للغريـزة" (١) أحـب قاطعـة التذاكـر فـى نفس الفـرقـة " حليمة الكبش " وتزوجها وظن أنها تبادله الحب وأنها مثال للبراءة والعفة ، وبعد الزواج اكتشف أنه لم يكن الرجل الوحيد فى حياتها ، فضاع الحب والاحـترام بينهمـا إلى الأبد بعـد أن أنجب منها "عباس" الذي أصبح فيما بعد مؤلف الفرقة المسـرحية .

" حليمة الكبـش " قاطعـة التذاكـر فى فرقه سرحان الهلالي المسرحية وزوجة " كرم يونس " ملقن الفرقة السـابـق وأم " عبـاس كـرم يـونس " مـؤلف الفرقـة ، اضطرتهـا الظـروف أن تكون زلتهـا الأولى مـع " سرحـان الهلالي " صاحـب الفرقة ، وعنـدمـا تـزوجت من " كـرم يونس " تخيلت أن الماضي سيطوى وتبدأ هى وكرم يونس حياة جـديـدة ،ولكن خاب ظنها، ولم يغفر لها عبـاس زلتهـا ، وبـدأت معـه حيـاة الشقـاء والانحـدار. وكـان أملهـا في الحيـاة ابنها " عباس " ولكن ما لبث أن ضاع الأمل وظلت تردد فى أسى وحدة :

" كنـت جميلة ومثالا في التقوى والأدب . . الحظ . . الحظ . . من ذا يدلني علـى معنـى الحظ ؟ ولكن الله مع الصابرين ،وسوف يقول الحظ كلمته الأخيرة على يدك يا عباس " (٢)

---

(١) أفراح القبة – ص . ٥٠

(٢) السابق – ص . ٨٥

أما الفصل الرابع " عباس كرم يونس" مؤلف الفرقة ابن كرم وحلمية" ،فقد نشأ وحيدا لظروف عمل والديه أحب القراءة وعشق الكتابة واختارها مهنة له فيما. بعد عرف المسرح عن قرب بحكم طبيعة عمل والديه ،وعندما بدأ يعي ما يدور حوله أيقن تماما أن بيتهم ما هو إلا ماخور وبؤرة للفساد ، حاول أن يتصدى لكل هذا ولكن دون جدوى . كماحاول التشبث والتظاهر بالمثالية التي لم يصادفها في حياته الواقعة ، عندما أحب تحية "وتزوجها رغم علمه بماضيها المشين وعلاقاتها المشبوهة ، وخاصة علاقتها بطارق رمضان ذلك الممثل الفاشل، وعدم موافقة والديه على هذا الزواج ، وأنجب منها "طاهر" ولكن ما لبث تحية أن رحلت عن الدنيا ورحل بعدها وليدها في ظروف غامضة .

وكتب عباس وهو في قمة حزنه أحداث مسرحيته " أفراح القبة " والتي يحكي فيها كل ملابسات الواقع دون تحفظ مدعيا أن الواقع اختلط بالحلم دون تفريق . وقع عباس بعد ذلك فريسة للخواء الفكري والوحدة والحزن ، وجفاف المشاعر . وقد تملكت منه حالة اليأس والإحباط ، فحرر رسالة صرح فيها بعزمه على الانتحار، ثم اختفى ليترك لغزا حير كل شخصيات الرواية وكان بمثابة الحدث الرئيسي فيها .

وقد تضاربت الآراء حول موضوع المسرحية التى ألفها " عباس كرم يونس " فكل يراها من منظوره الخاص؛ " فطارق رمضان " ذلك الممثل المغمور الذي يعيش عالة على النساء الساقطات ، اتخذ من المسرحية دليلا ماديا وسلاحا يقضي به على غريمه عباس ، وفي ذلك قال :

"إنها فرصتي للتنكيل بعدوى القديم" (١) ويقصد هنا عباس كرم يونس فبينهما ثأر قديم وهو " تحية " التى عاشرها وأحبها طارق وتزوجها عباس ، واعتبر أن أحداث المسرحية تكشف عن جوانب ظلت لغزا فى حياة الواقع ، وجاءت المسرحية لتكشف عنها بكل أبعادها الكامنة والظاهرة ، وبأشخاصها الحقيقيين دون تحريف،فأحداث المسرحية توجه أصابع الاتهام للبطل والمفروض أنه عباس فى الواقع ، كما تشير إلى أنه ابن عاق وشى بوالديه وكان سببا فى إدخالهما السجن بتهمة إدارة منزلهما للقمار ، ثم هو أيضا وراء وفاة زوجته " تحية " ورضيعه " طاهر " ولذا فقد قال عنه طارق إنه : " مؤلف زائف يسرق الحقيقة بلا حياء " (٢) . جاعلا منها مسرحية ، كانت سببا فى شهرته .

وبالرغم من أن دوره فى المسرحية سيمنحه الفرصة ليخرج من دائرة الممثل المغمور ، ويثبت أقدامه إلا أنه ضحى بكل ذلك في سبيل الانتقام من غريمه ، ولقد حاول سرحان الهلالي صاحب الفرقة أن يصلح بينهما ولكنه لم يفلح " صالح بيننا الهلالي ذات يوم وتصافحنا وما في القلب فى القلب " (٣) . وقد زار طارق عباس فى منزله الذي كان منزل تحية فى الماضي ودار بينهما حوار حاول طارق أن يستفز به عباس مدعيا أن المخرج وصف البطل (*عباس*) بأنه قذر جدا ، بغيض جدا ولن يتعاطف الجمهور معه . ولكن عباس هز كتفيه فى استهانة ولم يبال .

طـــــارق : ألم تقدر أن حوادث المسرحية ستصب عليك مطرا من الظنون ؟

عبـــــاس : لا يهمني ذلك .

طـــــارق : سيتصورون ولهم الحق أنك قاتل وخائن لوالديك ..

---

(١) السابق – ص . ٩

(٢) السابق – ص . ٢٥

(٣) السابق – ص . ٥٢

عبــــــاس : سخف لا يهمني

تعليق طارق : فانفرط زمامي وقلت بانفعال :

: يالك من قاتل محترف !

تعليق طارق : فرمقني بازدراء وتمتم :

عبــــــاس : ستظل حقيرا دائما وأبدا .

وهكذا أخرج طارق كل شحنة الغضب والكره تجاه عباس في هذا الحوار في الفصل الخاص به ، وقد بدا عباس غير مبال بكلامه ، ولكن في الفصل الخاص بعباس كرم يونس نتعرض لهذا الموقف الحواري من وجهة نظر عباس نفسه ونجده بعدها مباشرة يسرد هذا المونولوج الداخلي :

" رمتني الزيارة البغيضة في دوامة ، أقنعتني بوجوب الاختفاء عن أعين الأغبياء . ولكن هل أستحق الشنق حقا ؟ كلا . حتى لو حوسبت على النوايا الخفية . ما كانت أحلامي إلا رمزا للتخلص من متاعب راهنة لا من الحب أو المحبوب . وهي تثار بانفعال اللحظة العابرة لا بالعاطفة المستقرة وعلى أي حال لم يعد لي بقاء في مجال الشياطين " (١)

والواضح هنا أن عباس تأثر كثيرا بكلام طارق بالرغم من تظاهره بعدم المبالاة،ووصف طارق بأنه أحمق . وفي هذا المونولوج السابق مكاشفة واعتراف عن أن نواياه كانت سيئة ، وأنه تمنى في لحظة الخلاص من كل ما يربطه بعالم الواقع ، وبالرغم من تظاهره بالثبات والثقة أمام طارق إلا أنه وفي موضع أخر في نفس الفصل الخاص حاول أن ينفي التهمة ويجد لنفسه مخرجا– من وجهة نظره مدعيا أن وقائع المسرحية ليست حقيقية بل حلما .

---

(١) السابق – ص . ١٧٤

" إنه الحلم بلا شك . الواقع أن الشرطة كبست البيت ، والمرض قتل تحية وابنها ولكن ثمة قاتلا آخر هو الحلم . الحلم الذي أبلغ الشرطة ، وهو الذي قتل تحية ، هو الذي قتل الطفل . البطل الحقيقي للمسرحية هو الحلم " (١)

في حين نجد والده " كرم يونس " بعد أن شاهد المسرحية دار حوار بينه وبين أمه " حليمة الكبش " وقد كان رأيه أن "كل شيء حقيقي أكثر من الحقيقة "(٢) محاولا استثارة أمه ، خاصة وأن عباس صورها في صورة بغيضة عكس ما توقعت ، وقد انفرد كرم بهذا المونولوج الداخلي " بضمير المتكلم " في الفصل الخاص به كتعبير مباشر عن وجهة نظره :

" المسرحية تنكل بي وتنتقم لي : في لحظة الفضيحة هذه أنعم بالانتصار على الأم والابن معا . على عدوى اللدودين . ثم أنه لم يفهمني أنه يقدمني كرجل منحل . كرجل واجه تحديات الواقع بالانحراف لست كذلك يا غبي . لم أستو مركبا لكي أنحل . نشأت بسيطا بدائيا حرا . نشأت شاهدا مدينا للنفاق . ذاك ما لا يمكن أن تفهمه . وسر نجاحك أنك تتملق النفاق والاستعلاء الكاذب . تلقى مني بصقة في مهجرك الأبدي " (٣)

برر كرم سلوكه في الحياة الذي رآه ابنه صورة انحلال خلقي ، بأنه رجل يعيش بفطرته وغريزته رافضا أي صورة للتحلي بالأخلاق والقيم طالما تستر تحت ستار النفاق ، بل أعتبر ابنه ومن وجهة نظره – وصولي يبنى نجاحه على النفاق والتخفي وراء شعارات القيم

---

(١) السابق – ص . ١٦٩
(٢) السابق – ص . ٧٨
(٣) السابق – ص . ٧٥

والأخلاق وأشد ما سره هو رأى عباس في أمه حيث صورها بأنها عاهرة قوادة – وهو بذلك – عباس[٢]– خيب كل آمالها في الحياة .

وعلى الرغم من أنها في الفصل الخاص بكرم بدت واثقة متماسكة إلا أننا نجدها في الفصل الخاص بها،وبعد استعادتها لنفس الموقف الحواري الذي دار بينها وبين كرم زوجها، تخلو لنفسها وتبكى " أغلقت الباب أفحمت في البكاء . كيف لا تعرف أمك يا عباس ؟!" (١) وبالرغم من تكرار الموقف الحواري في الفصلين إلا أن هناك إضافة تتمثل في المونولوج الداخلي بلسان الشخصية وهي تبلور وجهة نظرها وتضيف بعدا آخر للشخصية فقد بنى أبنها – عباس – حكمه على غير الحقيقة ، وصور ذلك في المسرحية وهو ما ذكره عباس في الفصل الخاص به يقول :

في الظلام رأيت سرحان الهلالي يربط السلم مترنحا . شعره منفوش، عيناه مظلمتان، يسوقه حنان أعمى . لماذا هجر الحجرة والمعركة محتدمة ؟ خرجت أمي من حجرتها مستطلعة وكنت أظنها فوق. لاقته أسفل السلم . تهامسا ما لم تبلغه أذناي ، دخلت حجرتها فاندفع وراءها. فوثبت للاندفاع ولكنني لم أتحرك . أهمني أن أعرف الحقيقة أكثر من أن أمنعها.. أهي أيضا ؟!" (٢) ومن هنا كان حكمه عليها بالسقوط .

ولكنها في الفصل الخاص بها استرجعت نفس الموقف ولكن برؤية أخرى تعطى تفسيرا مناقضا لتفسير عباس .
يهبط السلم مترنحا يكاد يقع من الإعياء يراني فيقول :

---

(١) السابق – ص . ١١٦
(٢) السابق – ص . ١٤٤

الهلالي : كولونيا أنا في غاية الإرهاق ..

حليمة : أدخل حجرتي لأجيئه بالكولونيا فيتبعني . أقول :

: إليك بالكولونيا .

الهلالي : شكرا .. شربت أكثر مما يجوز .

حليمة : وكان حظه سيئا من أول السهرة .

تعليق لحليمة : يتنفس قليلا . ينظر إلى يقدم إلى الباب فيَغلقه وأتحفز للرد يقول :

الهلالي : حليمة .. إنك رائعة !

: هلم إلى فوق

حليمة : اقترب منى فتراجعت مقطبة .

الهلالي : أتخلصين لهذا الحيوان ؟

تعليق حليمة : أقول بجدية :

: إني امرأة شريفة وأم ..

وثبت إلى الباب ففتحته . تردد ثانيةً واحدة ثم غادر الحجرة خارج البيت . وأضافت بعد ذلك هذا المونولوج الداخلي الذي تنفى فيه الصورة البشعة التى صورها بها ابنها وتؤكد خطأ رؤيته . تقول :

"ما من أحد منهم إلا راودني عن نفسي فرفضته . عاهرة ؟!لقد اغتصبت مرة ، عاشرت أباك زمنا قصيرا ثم ترهبنت ،إني راهبة لا عاهرة يا بنى . هل زور أبوك تلك الصورة الكاذبة ؟

إني امرأة محرومة تعيسة الحظ ليس لي أمـل سـواك فكيـف تتصورني في تلك الصـورة ؟ سأحدثك عن كل شيء ولكن متى ترجع ؟! " (١)

وهي بهذه الإضافة الجديدة تكمل جانبا من الخط الدرامي الذي بدأه عبـاس في الفصـل الخاص به ، وظل جانبا منه مجهولا حتى أكملته حليمة في الفصل الخاص بها في حين رأينا أن كلا مـن كرم وحليمة يلقي بعبء سقوطه على النشأة والظروف محاولا –من وجهة نظره– إلقاء التهمة بعيدا أو حتى تجميل الصـورة البشعة التي صورهـا فيها ابنهمـا إلا أن عبـاس كان حكمه قاسيا دون هوادة وأطلق عليهما " القواد والداعرة " (٢)

وبـالـرغـم مـن النجاح الكبير الذي لاقتـه المسرحية إلا أن المؤلـف اختفى . وقـد أثـار اختفاؤه ردود أفعال كثيرة وفسره الجميع بتفسيرات عدة ، وقد تـرك عبـاس رسـالة صـرح فيها بأنه ينوى الانتحار ، وقد اثار ذلك التصرف دهشة سـرحان الهلالي صاحب الفرقة " لم يختفي والنجاح يدعوه للظهور والعمل؟" (٣) أمـا والـده كـرم يونس فقد اعتبر اختفاؤه أمـرا متوقعا، حيث رآه أنه ليس بأمر جديد على ابنه، فقـد مضى بـه مـن اختفائه الأول ويقصـد هنا "تخفيه وراء قناع المثالية والبراءة والتحلي بالقيم التي لا تعبر عن حقيقـة" (٤) إلى اختفـاء من عالم الواقع ككل .

أما حليمة الكبش أم عباس ، فقد رأت في اختفائه ما يشير إلى قمة السقـوط ، وربطت بـين واقعـة الاختفاء وبين لحظـة سقـوطهـا هى شخصيا على يـد سـرحان الهلالي، فكلاهما لحقه

---

(١) السابق – ص . ١١٧

(٢) السابق – ص . ١٤٦

(٣) السابق – ص . ٣٩

(٤) السابق – ص . ٨١

انهيار وضعف . ففي لحظة سقوطها كان يدق المزمار البلدي دون مبالاة لاستغاثة الذبيحة وهو ما حدث لابنها عباس : " لكن أعرف سره . أعرف قلبي - أعرف حظي. عباس انتحر. الشر يعرفه المزمار "(١) . في حين كان لطارق رمضان - وجهة نظر- في اختفاء عباس ، وهو أن ذلك هو المصير الذي يستحقه بعد كل الجرائم ، والتي اعتبر المسرحية دليل اعتراف بارتكابها .

أما عباس نفسه فقد كان لحادث اختفائه تفسير خاص لديه بالرغم من أن الجميع اعتبروا هذا التصرف لغزا ، إلا أنه في الفصل الرابع والخاص بعباس كرم يونس اكتمل جانب هام من هذا الخط الدرامي ،وإضافة جديدة لشخصية عباس يونس ،هذا الجانب ظل مجهولا عبر الفصول الأخرى . فالرسالة التى تركها عباس ينوه فيها بإقدامه على الانتحار هى بمثابة رسالة يودع بها عالم الواقع ، الذي انتمى إليه دون إرادة حقه ، ولطالما كرهه وتمنى الخلاص منه والانتحار يعنى به انتحارا " مجازيا " وهو المخرج الوحيد من مأزقه - من وجهة نظره - ليتخلص من عالم الواقع أو عالم الشياطين كما أطلق عليه ، وليولد من جديد برؤية ، وقيم ، وإرادة جديدة. وقد أعتبر- من وجهة نظرة أيضا- أن الفاصل بين دنيا الواقع ودنياه الجديدة تلك الإغفاءة الصغيرة التى غفلها ، بعدها كان الميلاد المجازى الجديد . يقول :

" إني الآن إنسان آخر متى ولد ؟ كيف ولد ؟ لماذا ولد ؟
تساءلت أيضا في إغفاءه ساعة. لم تكن ساعة فقط على وجه اليقين . لقد نمت عصرا كاملا واستيقظت في عصر جديد " (٢)

---

(١) السابق - ص . ١٢٣

(٢) السابق - ص . ١٧٧

وقد وظف المؤلف وسيلة فنية هامة ، هي المزج بين تداعيات الماضي ورؤية الحاضر الواقع. وينطلق وعى الشخصية بأسلوب مباشر وبطريقة تأرجحية بين الماضي والحاضر يصعب التفريق حيث اللحظة الشعورية مكثفة وممتدة ، تعكس مدى التحول الذي طرأ على وجهة نظر الشخصية بفعل عنصر الزمن ، وفى نفس الوقت تثرى جوانب الشخصية صاحبة الفصل ، هذا بالإضافة إلى إثرائها للمضمون الدرامي بخلق بعد جديد للمعنى كالمفارقة مثلا ، ولنأخذ على ذلك مثلا وهو رؤية كرم يونس لحليمة الكبش في الماضي والحاضر ، ورصد مدى التحول التي طرأ على وجهة نظره بفعل عنصر الزمن .

" ذهبت الآنسة مخلفة في نفسي انتعاشا وحيوية ورغبة حريفة " (١)

هكذا بدت له حليمة حين رآها لأول مرة ، وبعد مرور سنوات طويلة توالت فيها أحداث وأحداث ، نظر إليها ليراها " مقوسة فوق كرسيها متشابكة الزراعين ، تعكس عيناها نظرة قرف ممتعضة .وتنعقد فوق جبينها تكشيره كاللعنة .أليست الوحدة خيرا من عشير النكد ؟ أين الانبهار القديم ؟ أين سكرته المشعشعة ؟ في أي مستقر من الكون تحنطت ؟ " (٢)

ثم تتداعى إليه صورتها في الماضي مرة ثانية في مساحة شعورية واحدة مع الحاضر ، فيتداخل الماضي بالحاضر ليخلق بعدا جديدا يثرى به الخط الدرامي ووجهة النظر: " كلما رأيتها في البوفيه الأحمر قلت لنفسي هذه الفتاة تستحوذ على كالجوع إني أتخيلها تمرح في البيت القديم ، تجدد شبابه ، تدفئ دماءه .

---

(١) السابق – ص ٥٧

(٢) السابق – ص . ٥٧

أتخيلها وهى تشفيني من عللي المزمنة " (١) وفى عبارة بسيطة يلخص كرم يونس ما آلت إليه العلاقة بينه وبين حليمة الكبش " كرم الذي لم يعد موجودا يبكي حليمة التي لم تعد موجودة " (٢)

وبجانب الشخصيات الأربع الرئيسية للرواية هناك شخصية أخرى تشترك في صنع الحدث ووجودها يمثل خطا دراميا لا يمكن تجاهله ، وهى شخصية " تحية " التى لم يخصص لها فصل منفصل مثل بقية شخصيات الرواية بالرغم من أنها تلعب دورا رئيسيا في صنع الحدث ، وهى تذكرنا بشخصية " زهرة " في ميرامار "وحلمي حماده في " الكرنك". الشخصية الغائبة الحاضرة .

وفى الفصل الخاص بعباس كرم يونس أفصحت تحية عن ظروف نشأتها،مات أبوهافتزوجت أمها من محضر،لقيت منهما الإهمال وسوء المعاملة حتى اضطرت إلى الهرب. ثم عملت ممثلة ثانوية في فرقة سرحان الهلالي تعرفت على طارق رمضان وعاشت معه لفترة كانت فيها تتردد على بيت كرم يونس حيث كان طارق يسكن عنده ولكن أثار ذلك غضب عباس الذي أحبها وتزوجها ، حيث جن جنون طارق حتى إنه وصفها بالعاهرة، فهو يرى أن الزواج ما هو إلا عبث وجنون ولم يخطر بباله أن يحدث ذلك ولم يتوقعه بالرغم من حبه الحقيقي لها وراح يردد في ندم وحسره " ذبيح الكرامة ، مهين الفحولة، مضغوط القلب ، مهجور الأمل ، يشتعل قلبه من جديد بعد أن ظن أن الروتين قد أخمده : كنت أتوهم أن تحيه ملكي مثل الحذاء المطيع ، كنت أنهرهاوأهينهاوأضربها،كنت أتصور ألا

(١) السابق – ص . ٥٧
(٢) السابق – ص . ٧٣

حياة لها بدوني وأنها تفـرط في حياتهـا قبـل أن تفـرط في . فلمـا تـلاشت بحركـة مبـاغتـه مـاكـرة قـاسيـة تـلاشـى معهـا الأمـن والثقة والسيادة وحل الجنون " (١)

وقد واتته الفرصة لينتقم من عباس عندما وجد في المسرحية دليـل إدانتـه علـى قتـل تحيـة وطفلها ، فلم يتورع عن التشهير به . وقـد استنكرت حليمـة الكبـش زواج عبـاس ابنهـا مـن تحيه منـذ البداية، وحجتها في ذلك أنها تكبره بعشر سـنوات ، هـذا بالإضافـة إلى أنهـا تعلـم أن تحية كـانت دائمـا وأبـدا خليلة لهذا أو لذاك ، وأن هذه الزيجة سـتقف في طريـق نجاح ابنها ومستقبله بالرغم من معرفة عباس بماضي تحية ، إلا أنـه كـان يـردد دائمـا " تحيـة طاهرة " ولكن الأمور تبدلت ، في الفصل الخاص به – وفـى واقعـه مـوت تحيـة – اعـترف بأنه حلم بالخلاص منها ومن رضيعها وبـرر ذلك مـن –وجهـة نظـره– بقـوله "مـا كـانت أحلامي إلا رمزا للتخلص من متاعب راهنه لا من الحب أو المحبوب " (٢)

وبالرغم من أن البناء الفني في رواية " الكرنك " يقـوم علـى أربع وجهات نظر مكملـة لبعضها دافعة الحدث إلى الأمام ،نجد الأمر في " أفراح القبة " مختلفـا بعـض الشـيء ،حيـث يقوم البناء الفني فيها على أربع وجهات نظـر تـتمثـل في أربعة فصول منفصلة " تعتمد علـى السـرد الجواني على لسان أربع شخصيات فاعلة يتراوح سـردهـا بين العمـق الحسي والعمق النفسي ، وتتحرك داخل فضاء تخيلي مزدوج : المسرح الذي تتحدث عنه الرواية ، وفضاء المسرحية التى كتبها عباس كرم يونس وأصبحت جزءا من نسيج السـرد ،لذلك فإن السـرد

---

(١) السابق – ص . ٢١

(٢) السابق – ص . ١٧٤

في " أفراح القبة " يؤول إلى علائق دائرية تتقاطع داخلها الحكاية ونقيضها ، وتهتز واقعية الأحداث لتتدثر بدلائل التخييل " (١)

وقد تميزت " أفراح القبة " بأن التعبير فيها مباشر من منطلق وعى الشخصيات نفسها دون وسيط يقتحم ذلك الوعي مثلما رأينا في " الكرنك " ، يضاف إلى ذلك أن وجهات النظر قدمت بشكل متكافئ في طريقه العرض – وقد كانت السمة الغالبة هى (*التكرار*) وليس (*الإضافة*) كما أثبتنا في " الكرنك "من قبل . ففي " أفراح القبة " تكرار للخطوط الدرامية برؤى مختلفة استخدم المؤلف في عرضها أساليب فنية عدة (مونولوج داخلي الذي يقترب من تيار الشعور في بعض المواقف ، تداعيات الماضي على وعى الشخصية ومزجها بالحاضر بهدف خلق قيمة وبعد جديد للحدث أو الشخصية ، هذا بالإضافة إلى المقاطع الحوارية التى امتلأت بها الرواية) .

وقد اتفقت " أفراح القبة " مع رواية " ميرامار " في بعض النقاط الفنية وهى أن البنية القصصية في كل من الروايتين تقوم على تعدد الأصوات والتكرار وتعتمد أساسا على التزامن بمعنى " أن النص الروائي في تعدده بين مختلف أصوات الرواية لا ينتقل من نقطة في الزمن تمثل البداية ويوصلنا إلى نقطة تالية تمثل زمنا تاليا – وهو ما رأيناه بشكل محدد في رواية " الكرنك " – ولكننا نظل نتقدم ثم نعدو ثانية إلى الوراء لنبدأ من نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها" (٢) . وبمعنى آخر وكنتيجة لاستخدام أسلوب التعدد والتكرار نجد أن المتن فيه يعاد روايته ، وهذا يؤدى إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد

---

(١) الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين – السابق – ص . ٢٠

(٢) "ميرامار" ، " النكسة " خواطر – السابق – ص . ١٤٦

الخلفية الزمنية والمكانية ذاتها ، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات ، فجميع مكونات المتن ، باستثناء رؤية السارد ، تظل ثابتة ، لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة بما لا يخلخل تعاقب المتن زمنيا " [١]

وقد ساعدت طبيعة المضمون الدرامي لرواية " أفراح القبة " على تحقيق الاستخدام الأمثل لأسلوب وجهة النظر أو رواية الشهود ، فالمضمون يشير إلى واقعة محددة في النص تعتبر بمثابة مرجع خارجي تقاس عليه الصيغ المختلفة أو وجهات النظر المتعددة ، وقد أمكن رصد الإضافة أو الاختلاف بين وجهات النظر ، مع الاحتفاظ بالتجانس في الاكتمال المرحلي لجزئيات الخطوط الدرامية سواء للحدث أو الشخصيات من وجهة نظر إلى أخرى، والذي يؤدى في النهاية بشكل فعال - إلى إثراء المضمون الدرامي .

ثالثا : العائش في الحقيقة : (الرواة الشهود)

إن أحد مزايا استخدام أسلوب وجهة النظر المتعددة أو تعدد الأصوات ، أنه يعطى العمل دلالة خاصة حيث يهدف إلى " محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة بحيث تكتمل الصورة في النهاية . ويقوم هذا النوع من التعدد على التراكم . فكل صوت من الأصوات يكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية . وكل هذه الأصوات تتضافر في بنية واحدة - وليس من الضروري أن تكون هذه البنية متناغمة بل لابد أن تنطوي على متناقضات " [٢] حيث أن هذه الحقيقة دائما ما تكون متشعبة ومعقدة . وقد تلاقى ذلك

(١) عبد الله إبراهيم - نظم صوغ المتن الروائى - الأقلام - العددان ١١/١٢ - ١٩٨٩ - ص . ٨٩

(٢) "ميرامار" ، " النكتة " خواطر - السابق - ص . ١٤٧

الأسلوب مع طبيعة المضمون الدرامي الذي تقوم عليه رواية نجيب محفوظ " العائش فى الحقيقة" والتى كتبها عام ١٩٨٥ . حيث استند المضمون الدرامي لهذه الرواية إلى خلفية تاريخية ،وبالتحديد حول نهاية عصر أمنمحتب الثالث ثم تولى ابنه ولى العهد "إخناتون" العرش وزواجه من إحدى بنات عامة الشعب وهى الجميلة "نفرتيتي" ، ثم دعوة إخناتون إلى توحيد الآلهة وما لاقته هذه الدعوة من استنكار شديد إلى الحد الذي اعتبر " إخناتون " مارقا " وكافرا ثم مرور البلاد بمحنة عصيبة انتهت بعزلة من العرش وإبعاد زوجته "نفرتيتي " ثم موته .

قسمت الرواية إلى خمسة عشر فصلا مستقلا ، يمثل كل فصل شهادة يدلي بها أحد المعاصرين للحدث برأيه في حوار يكاد يكون من طرف واحد. فالطرف الثاني وهو "الراوي" نجد أن وجوده لا يتعدى التقديم.ويستثنى الفصل الأول من هذا التقسيم، حيث يسمى " أصل الحكاية " ويدلل العنوان على المحتوى ، فهو لا يعرض شهادة لأحد الشخصيات ولكنه يقدم للعمل ككل ويعرفنا على شخصية الراوي ، وبالتحديد هويته وليست وجهة نظره حسبما رأينا في " الكرنك " .

فالراوي في " العائش في الحقيقة " اسمه " مرى مون " من بلدة تدعى "سايس" في مصر القديمة ،أبوه شيخ جليل ورجل علم وحكيم ، عرف في هذا العهد بين صحبه " بصاحب الأرض الطيبة والحكمة النادرة " (١) كما عرف قصره بإقامة الندوات التى تروي فيها الحكايات وترد الأشعار و تمتد به موائد البط والنبيذ . أما "مرى مون" فهو شاب في منتصف العمر مغرم بمعرفة الحقيقة وتدوينها " ها هو قلبي الشاب يدق بعنف طامحا لمعرفة

---

(١) العائش فى الحقيقة – ص . ٥

كـل شيء " (١) وقد التزم بنصيحة والده الشيخ الهرم في أن يكون أمينا محايدا في بحثه عن الحقيقة . " اخترت سبيلك بنفسك يا مرى مون فاذهب في رعاية الإله ، أجدادك ذهبوا للحرب أو السياسة أو التجارة أما أنت فتريد الحقيقة ، ولكل على قدر همته ، ولكن احذر أن تستفز صاحب سلطان أو تشمت بساقط في النسيان ، كن كالتاريخ يفتح أذنيه لكل قائل ولا ينحاز لأحد ثم يسلم الحقيقة ناصعة للمتأملين " (٢)

ويبدأ الراوي كل الفصول بتقديم سريع للشخصية يعرفنا على تاريخها ، والدور الذي شغلته في عصر " إخناتون " وملامحها الشخصية .وقد التزم الراوي في وصفه بصيغة الموضوعية والحياد ، فهو يصف الشخصية كشاهد عيان وليس من رؤيته أو وجهة نظره الخاصة ، ولا يستغرق ذلك بضعة أسطر بعدها تبدأ الشخصية في الاسترسال في السرد لتعبر عن وجهة نظرها في حياد وحرية تامة ، مثال :

" حور محب متوسط القامة ، متين البنيان ، ذو مظهر يوحي بالقوة وصدق العزيمة ، سليل أسرة كهنوتية متوسطة بمنف غنية بمن عرف من رجالها من أطباء وكهنة وضباط ، وكان أبوه أول من ارتفع من الأسرة إلى مستوى السادة لشغله وظيفة رئيس الجياد في بلاط أمنحتب الثالث . وهو الرجل الوحيد من رجال إخناتون الذي احتفظ بوظيفته كقائد للحرس في العهد الجديد ، ووكل إليه بمهمة القضاء على الفساد في داخل البلاد وإعادة الأمن إلى ربوعها فأحرز في ذلك نجاحا مرموقا . وقد شهد له كاهن آمون الأكبر ، وصدق على ذلك الحكيم آي ، بأنه كان بطل اللحظة الحرجة في مأساة العهد البائد " (٣)

---

(١) السابق – ص . ٤

(٢) السابق – ص . ٥

(٣) السابق – ص . ٤٧

وقبل أن نبدأ بعرض وجهات النظر المتباينة لشخصيات العمل ، نعرض أولا لوجهة نظر " إخناتون "نفسه ورؤيته للدين الجديد الذي يتحدى الجميع من أجله وسمى بسبب ذلك بالمارق . وبالرغم من أن "إخناتون " هو الشخصية الرئيسية في هذا العمل إلا أنه لم يخصص له فصل في الرواية ولذا فقد حصرنا وجهة نظره عبر أقوال الآخرين عنه ، ومن خلال الحوارات المتعددة مع معاصريه والتي رواها الآخرون في شكل ذكريات وقادتنا هذه الأقاويل إلى تصور رسم لنا بشكل غير مباشر أبعادا كثيرة لشخصية هذا الفرعون الفريد . تماما مثلما فعل نجيب محفوظ في " ميرامار " حيث جعل شخصية " زهرة " هي الشخصية المحور التي تدور في فلكها بقية الشخصيات ولم يخصص لها فصل مستقل مثل بقية شخصيات الرواية . وقد تعرفنا أيضا على جوانب شخصية "زهرة" بشكل مرحلي عبر رؤية الشخصيات الأخرى لها وعبر مواقفها تجاه الأحداث .

فإخناتون يرى أنه المؤمن الوحيد في بلد من الضالين ، وأن لا إله إلا الإله الواحد ، وهو وحده الذي يملك المغفرة دون غيره فهو – من وجهة نظره – كل شيء الخالق .. القوة .. الحب .. السلام .. السرور . (١)

أما الكهنة– من وجهة نظر إخناتون– فهم جمع من المنتفعين يضلون البسطاء بالخرافات، ويشاركون الفقراء في أرزاقهم المحدودة ، ويغوون الفتيات باسم البركة ، فجعلوا من معابدهم مرتادا للدعارة والعربدة (٢)

(١) السابق – ص . ١٩

(٢) السابق – ص . ٢٨

وبالنسبة لشئون الحرب فوجهة نظره فيها تتسم بالغرابة بعض الشيء و لا تتفق مع مكانته كفرعون قائد ،فهو طالما كره الزي العسكري ولم يحاول أن يتزين به مثل بقية ملوك الدولة، ولم يعترف بعظمة أجداده وانتصاراتهم في الحروب السابقة -وكان رأيه - أنهم بنوا هذه العظمة على هرم من جثث الأسرى المساكين الذين قدموا كقرابين إلى آمون، واستنكر بشدة تلك العظمة وذلك الفعل من بدايته ويرى أن الأسرى أمانة لا يجب أن يمسوا بأى سوء بل لابد أن يعاملوا معاملة كريمة .

والفن من وجهة نظر إخناتون هو " رسالة يجب أن تنقل بأمانة دون تحريف فالأشياء كلها من خلق الإله بجمالها وقبحها ،وعلى الفنان أن ينقلها كما هو دون أن يسلط عليها الخوف أو الشهوة أو الأماني الكاذبة" (١) ولطالما آمن أن رسالته الأولى هي نشر الحب في كل صورة فالحب أقوى من السيف والكبرياء - ومن وجهة نظره - ويأبى أن يستخدم العنف حتى في أحلك المواقف التي واجهتها البلاد ، أما حرصه على العرش لم يكن إلا من اعتقاده بأن "العرش ما هو إلا وسيلة لخدمة الإله ! " (٢) وليس حبا في السلطة والسلطان.

ومن أهم وجهات النظر التى عرضت لها الرواية ، وجهة نظر " نفرتيتي " الملكة وزوجة " إخناتون " وبالرغم من أن المؤلف جعلها آخر وجهة نظر في الرواية إلا أنه نظرا لأهميتها نبدأ بها ، حيث أن رؤيتها وشهادتها تشكل ثقلا كبيرا في صنع الحدث . فقد اعترفت "نفرتيتي " بأنها آمنت بما دعا إليه إخناتون من قبل أن تراه، وذلك من خلال كلام أبيها " آي" معلم ولى العهد في ذلك الوقت ، ولكنها لطالما رسمت صورة في ذهنها لولى العهد

(١) السابق - ص. ٦٣
(٢) السابق - ص. ١٨١

اختلفت كثيرا عن الواقع:" تمثل لي ولى العهد أسطورة ذات جاذبيه لا تقاوم " (١) ولكنها عندما رأته لأول مرة -هذا ما ذكرته للراوي - " أعترف لك بأن منظره صدمني صدمة غير متوقعة. تصورته تمثالا من نور ، ولكن وجدته نحيلا متهالكا مخيبا للأحلام .وأفقت من هزيمتي العابرة بسرعة ، تجاوزت المنظر المثير للرثاء إلى الروح الكامنة فيه ، التي اختصها الإله بحبه ورسالته ، وأعلنت لها فيما بيني وبين نفسي الولاء إلى الأبد " (٢)

هكذا قدمت " نفرتيتي " الأمور بمعيار خاص: " وتذكرت ولى العهد فأيقنت من أن جلاله مهما جل فإنه لن يسوغه لي كزوج ، وأنني سأدفع الثمن غاليا " (٣) فواضح أن السلطة والعرش هما عشقها الأول دون منافس وفي سبيلها ضحت بأشياء أخرى . وهذا ما أقامت عليه اختيارها في البداية ، وليس العاطفة بأي شكل:" فساءلت نفسي في قلق كيف أجيبه لو خطر له يوما أن يسألني " أتحبينني يا نفرتيتي "لن أجد الشجاعة للكذب عليه" (٤) . ولكن ما لبث أن تطورت العاطفة بينهما ، ففي موضع آخر وعندما غاب عنها إخناتون في سفر يتفقد فيه أحوال الإمبراطورية ، نجدها تعبر عن مشاعرها بشكل مختلف: " اكتشفت أنه سر حياتي وكنز سعادتي ، لا كمعلم فحسب ولكن كزوج وحبيب أيضا."(٥) وظلت نفرتيتي على ولائها لزوجها حتى قبل النهاية .

فعندما احتدم الموقف في البلاد تركته وقد أثارت فعلتها أقاويل كثيرة ولكنها- من وجهة نظرها - اعتبرت أن بعدها عنه سيخدمه في موقفه كثيرا " وخطر لي أنني إذا هجرته

---

(١) السابق - ص. ١٣٤

(٢) السابق - ص. ١٣٦

(٣) السابق - ص. ١٤٢

(٤) السابق - ص. ١٤٥

(٥) السابق - ص. ١٤٨

فلعل ثقته بنفسه تتزعزع فيذعن لمشيئة رجاله ، ويتنحى عـن العرش . أجل سيؤمن أنني خنته كـالآخرين ولكنني لم أكن أملك وسيلة أخرى. هكذا أقدمت على هجر حبيبي وقصري "(١) وترى نفرتيتي أن زوجهـا لم يمرض مرضـا أفضى بـه إلى الموت ولكنـه الأحرى أن يدا خفية امتدت إليه وقتلته .

وقد انقسـم المحيطون بإخناتـون إلى فريقين،فريـق المعارضين الـذين اعتبروا- مـن وجهة نظرهم-فترة حكم إخناتون للبلاد بمثابـة النكبة التي حلت على مصر،وقد تزعمهم " كاهن آمون "وهو أول من أطلق عليه " المارق " ، وأرجع كاهن آمون سبب مروق إخناتون إلى تدليل أمه له وتلقينها له دين " آتون " ، والذي اعتبرته هدفـا سياسيا ، ولكن " إخناتون " آمن به إيمانا حقيقيا بعيدا عن السياسـة التى لم توافق طبيعته الأنثوية ، وقد مرق إلى الكفر الذي فاق توقعات أمه والآخرين . أما حبـه لنفرتيتي فقد رآه زائفا و الحقيقة الواقعة هي - من وجهة نظره - أنه لم يحب في حياته سوى أمه التى سيطرت عليه وأعطته الحياة والأفكار . ولشدة التصاقه بها شعر بوحدتها و ألمها ، وكره أبيه إلى الحد الذي جعله يمحو اسمه من على الآثار بعد موته بحجة اقترانه باسم " آمون " .

وتفارقت الأصوات التي تدلي بشهاداتها في إخناتون تبعا لطبيعة وموقع كل صوت أوكل سارد . وتفارقت الآراء في إخناتون بين معارضيه ، حيث اتخذت معارضة كـل منهم لونا يختلف عن الآخر تبعا لطبيعة الشخصية والدور الذي تشغلـه . " فحور محب " قائد الحرس والذي وصفه إخناتـون (*بالوحش المتعطش للدماء*) ،طبيعته خشنة بحكم منصبه ، وهو على الوجه الآخر جمعته بإخناتون صداقة حميمة ، رأى " حور محب " إخناتون ذا

(١) السابق – ص . ١٦٣

طبيعة عجيبة تتسم بعواطف رقيقة مهذبة ذات سحر نافذ له تأثير قوى على اصطياد القلوب وأسر النفوس .

وبالرغم من أن ذلك يتناقض مع طبيعة إخناتون إلا أنه صار صديقه ولكن في باطنه يحتقره ولم يستطع أن يقنع به كفرعون: "قلت لنفسي أن يقبل كصديق رغم شذوذ آرائه ولكن كيف يجلس على العرش ؟!.لم أستطع أبدا أن أهضمه كفرعون من فراعين مصر، ولم أتحول عن رأيي هذا في أي وقت من الأوقات " (١) وقد رأى حور محب – من وجهة نظره – أن الدين الجديد الذي دعا له إخناتون ما هو إلا ادعاءات وحلم عجيب أراد لهم أن يشاركوه سعادته الوهمية ، وبالرغم من ذلك أعلن حور محب إيمانه الذي لم يكن نابعا من اقتناع ، ولكن بصفته رجل الواجب وخادم العرش . وعندما احتدمت محنة البلاد رأى – من وجهة نظره – أن يلبى نداء الواجب وتخلى عن إخناتون وبايع الفرعون الجديد.

وقد تعددت الآراء وتباينت حول نفرتيتي ، فقد رآها الشيخ الجليل " والد مرى مون " (*الراوي*) " المرأة المارقة" ، أما الكاهن الأكبر" آمون " فقد ذكرها بأنها " جمعت مثل أمه– يقصد أم إخناتون– بين الأصل الشعبي والطموح الجنوني والفسق ، جميلة – عنيدة – متحدية . فاندفعت معه في سياسته المدمرة . وأنجبت له ست بنات من رجال آخرين . إنها مرشحه للعرش بضربة حظ خليقة أن تدير أكبر رأس ، وسيكون همها الأول في الحياة المحافظة على العرش ، لا آمون ولا الآلهة . وقد وصفها " حور محب " قائد الحرس لدى فرعون بأنها لم تخلق إلا كي تكون ملكة عظمى مثل تي وحتشبسوت ، فكانت هى لشئون الملك على حين تفرغ هو لرسالته .

---

(١) السابق – ص . ٤٨

وقال عنها "توتو" وزير الرسائل في عهد إخناتون أنها امرأة قوية الشخصية راجحة العقل فائقة الجمال ، ولكنها مثله مريضه بالطموح ، فآمنت في الظاهر بدينه ، وشاركته في الواقع مكره وخبثه . وعلى اليقين لم تكن تحبه وما كان في وسعها ذلك ولكنها هامت بالقوة والسيادة المطلقة . وقد رأتها زوجة أبيها " تي " أنها بنت ذكية ، ذات روح متوثبة تعشق الجمال وتهيم بالأسرار الدينية ، ونضجها يفوق سنها بكثير .

ومن المفارقات أن " ماي " قائد جيش الحدود رآها في صورة أخرى حيث وصفها بأنها امرأة جميلة خلقت لاحتراف الدعارة فشاء حظها أن تمارس هوايتها في عشق الرجال من فوق العرش " ، في حين رأى " محو " رئيس الشرطة نفرتيتي أنها الجمال والجلال ، ولم يسجل عنها حركة سوء واحدة ، رغم أنه قرأ في أعين حور محب و ناخت وماى نظرات جشعة مضمنة بأخبث الشهوات ، وعلى علمه أنها لم تشجع أحدا على تجاوز حدوده .
وهكذا تباينت وجهات النظر حول نفرتيتي بين المدح والهجاء ، والتى في مجملها ترسم صورة لدى القارئ عن شخصية نفرتيتي بجوانبها السلبية و الإيجابية .

والأمر يختلف مع" تادوخيبا " ابنة توشراتا ميتانى وزوجة أبي إخناتون،وقد ورثها ضمن حريم أبيه . فهي ترى إخناتون بعين مختلفة تدخلت فيها طبيعتها كامرأة شابة رحل عنها زوجها الكهل ، ووجدت نفسها ضمن حريم الفرعون الجديد الذي أسبغ عليهم رعاية كأنهم حيوانات مستأنسة ،ولم يقترب من إحداهن حسبما تستدعي التقاليد ، ولم يميزها إخناتون عن بقيه الحريم إلا عندما أوصته الملكة الأم فزارها زيارة عابرة مجاملة لأمه وليس رغبة فيها ، ولهذه الاعتبارات رأته " تادوخيبا " ذلك المخلوق الهزيل القبيح الذي يثير الاحتقار أكثر مما يثير العطف ، زهده مريب في النساء ، مفسرة سلوكه بأنه هذيان طفل

أفسده ، ولع أمه به وهو الأمر الذي أدى بـه إلى الشـذوذ بحيث لا يستطيع أن يمارس علاقة جنسية إلا معها أي الملكة " تي " .

وعن الدين الجديد الذي دعا له فقد أسمتها تادوخيبا بالديانة الخرفاء وكان - من وجهة نظرها - دين بلا مؤمنين ، خلق أمة من المنافقين والطموحين إلى المناصب والجـاه والمال .. وقد اتفقت معها في الرأي " موت نجمت " الأخت غير الشقيقة لنفرتيتي ، والتى نبع كرهها لإخناتون من منطلق غيرتها من أختها " نفرتيتي " وهذه شهادة أمها " تى " يوم احتفال الملك بعيد الجلوس " شاركت ابنتي موت نجمت غيرتها الصامتة " .

وقد أكدت موت نجمت عجز إخناتون وشذوذه ، وذلك من خلال اتصالاتها اليومية بحريم الفرعون وأكدت وجهه نظر " تادوخيبا " بأن هناك علاقة آثمة بين إخناتون وأمه مستنكرة ذلك الشذوذ الذي لم تعرفه البلاد على مدى تاريخها .

وقد رأت أيضـا أن هناك شبها خارقا بين أفكار إخناتون المنحرفة وبين صورته المتنافرة الجامعة بين الهزال والقبح ، وأن إيمانها بالإله الجديد لم يكن عن اقتناع بل كان سلاحا ذا حدين الأول إرضـاء العائلة المالكة التي أصبحت تنتمي إليها بزواج أختها نفرتيتي من إخناتون ، ثانيها أن تكون بمثابة يد لكاهن آمون داخل القصر يعدها للإطاحة بالمارق وقد عبرت عن تلك الفترة بأنها: " مأساة خلقها جلوس مجنون على العرش مستغلا سبل العرش التقليدية في ممارسة نزواته "(١) ولم تنس غيرتها من نفرتيتي فحملتها العبء الأكبر لكل ماحدث " لاشك في أن ذنب نفرتيتي أثقل من ذنبه لما خصته به من ذكاء ودهاء " (٢) .

---

(١) السابق - ص . ٩٤

(٢) السابق - ص. ٩٤

أما " مـاى " قـائـد جيـش الحـدود فإنه يكشف عن أبعـاد أخرى للموقـف فهـو يتفـق مـع الآخرين في تسـميته إخناتون بالمـارق ، الذي أفرطت أمـه في تدليله فنشـأ شـديد الحساسـية مضيفا :" أنه مجهـول الأب ، أذل بشـذوذه أعنـاق الـرجـال وقد أطلق عليه *(الغر المشـوه)* وتعجب لـولاء بقية الحاشية آي ، حور محب وناخت له ، وأرجـع سلـوكـه هــذا إلى شعوره بالضعف والهـوان ، والذي أخفاه وراء ستار رقيق من التواضـع الأنثـوي والعذوبـة المخنثـة ، وبيت الغدر لكل قوى إلها كان أو كـاهنـا ، لتخلـو لـه السـاحة محتكرا لصـوت الإلـه الـذي كان من نسج خياله . وقد عزم " ماى " على الخلاص منه ومن بقيه معاونيه الخونة . ولكــن الكـاهـن آمون نهـره وأرجع " مــاى " ذلك لخوف الكاهـن الأكبر مـن أن يؤدى " مـاى " مهمته بحق وصـدارة وبطولة تؤهله دون منافس لاعتلاء العرش. بعدها سيجد الكاهن الأكبر على العرش ملكا قويا لا يمكن التجاوز عن حجمه الطبيعي في رحابه ، ولذلك اختار غلامـا لا حول له وهو توت عنخ آمون لينصبه على العرش وليكبر ويتضخم على حسـابه . واتهمه " مـاى " الكـاهـن الأكـبر و آى وحــور محـب بأنهـم أصحــاب مصلحـة يحومـون حـول العرش ويتربصون لصاحبه .

ولكـن " نـاخت " وزيـر إخنـاتـون كـان له تصور مختلف بعض الشيء في الأمر كلـه ، فبالـرغـم مـن أنـه رفيـق صبـا حـور محب ، إلا أن رأيه أتسـم بالحكمة دون انفعال أو ثوره ، فهو لم ينكر ضعف إخناتون وأنوثته وغرابة منظره ، ولكن أيضا أشاد بقوة إدراكه أو نضجه المبكر . حيث كان إيمـانـه بالإله الواحد نابع من إحسـاسـه بـالجميـل وحبـه الخـاص لشــخص إخنـاتـون : " جفت ينابيع الســرور من بعده ، سامحتك الآلهة يا مصر " (١)

---

(١) السـابق – ص. ١٠٧

كذلك " نبتو " طبيب إخناتون الخاص كله إيمان به وبدعوته نابع من حرصه على الحفاظ على منصبه في البلاط الملكي :" وخيرني بين الإيمان بدينه وبين ممارستي لحياتي كيفما أشاء بعيدا عن بلاطه ، ولم أتردد في الاختيار فأعلنت بين يديه إيماني بالإله الواحد . لم يكن في وسعي الانفصال عنه أو الاستهانة بجاذبيته الفائقة ، كما أنني أحببت إلهه اعتبرته فيما بيني وبين نفسي كبير الآلهة مع حفاظي على إيماني القديم بسائر الآلهة " (١) وقد شهد "نبتو" بأن إخناتون بالرغم من أن جسمه يجمع بين خواص الذكر والأنثى ولكنه كان رجل الحب والإنجاب قادرا على فهم ما تعارض مع رؤية الآخرين ممن اتهموه بأنه مخنث .

أما " آي " مستشار الملك وحمه ومعلمه . فقد رأى إخناتون فذا منذ حباه ، كأنما ولد بعقل كاهن ناضج وأن هيكله الضعيف يحوى إرادة قوية لا تتوافق بحال مع ضعفه ، وأن هيامه الشديد بالدروس الدينية أضير بالإعداد اللازم له للجلوس على العرش . أما عن إيمانه بالإله الجديد فقد عبر عنه بشكل ملتو " عن نفس آمنت بالإله الجديد باعتباره إلها يمكن ضمه إلى بقية الآلهة ، وكنت أرى أنه لا يجوز التعرض إلى حرية العقيدة ! " (٢) فهو لم يعلن إيمانه عن اقتناع وإلا ما كان يضمه إلى بقية الآلهة حيث تدعو عقيدة إخناتون إلى التوحيد .

لقد اتخذت وجهات النظر المتعددة – كأسلوب فني في رواية " العائش في الحقيقة " شكل " الشهادات" ، التى تعتمد بشكل مباشر على استدعاء الشخصية صاحبة الشهادة لذكريات في الماضي تدلي بها عن وقائع محددة حدثت في الماضي وانتهت ، وليس كما سبق أن رأينا في الروايتين السابقتين ، فقد كان الزمن يتأرجح ما بين الماضي والحاضر ، ووجهة

---

(١) السابق – ص . ١٢٥

(٢) السابق – ص . ٣٨

نظر كل شخصية خليط من تداعيات الماضي مختلطة بملابسات الحاضر وذلك من أجل إثراء المضمون الدرامي بشكل أو بآخر .

واختلف أيضا دور " الراوي " في " العائش في الحقيقة " عنه في العملين السابقين ، ففي الكرنك كان " الراوي المهيمن " صاحب وجهة النظر الطاغية ، والتى تقيد وعى بقية شخصيات العمل من الانطلاق ، أما في " أفراح القبة " فاختفى الراوي التقليدي ، وانطلقت شخصيات الرواية تعبر بشكل مباشر دون تدخل أو إقحام لوعيها المركزي . أما في رواية " العائش في الحقيقة " فالراوي فيها "راو محاور " دوره محدد وشخصيته معلومة .

فمهمته تنحصر في تقديم الشخصية صاحب الفصل أو (*الشهادة*) ، وهو بهذا التقديم يلقى إضاءة على الجوانب الذاتية والاجتماعية لهذه الشخصية ، فيحدد بذلك نقطة انطلاقها في التعبير عن الحدث .

وعلى الرغم من كثرة عدد الشخصيات أو الشهادات ، والتى وصلت إلى أربع عشرة شهادة متكافئة من حيث الحجم – حيث احتلت كل شخصية فصلا منفصلا – وطريقة العرض ، إلا أن المؤلف احتفظ بسيطرته في الإمساك بكل الخيوط الدرامية ،والموازنة بينها، دون أن يحدث خلل يذكر في البناء الدرامي . ولم تكن كل الأصوات دائما في حالة تناغم من حيث المضمون ، بل قد انطوت على تناقضات عدة ، هذه التناقضات شكلت عنصر إضافة إيجابي يتسم بالتشويق. وفى نفس الوقت تكشف بشكل فعال عن جوانب الحقيقة ، هذا بجانب التكرار لكل العناصر الفنية ولكن باختلاف رواية الرؤية .

وقد اعتمد نجيب محفوظ في تقديمه للنص الروائي على الحوار والسرد معا ، وبنفس القدر ودرجة الفاعلية ، فجاءت المقاطع السردية " بضمير المتكلم " ، وأحيانا " بضمير الغائب " لتنطلق من المستوى السطحي لوعي الشخصية صاحبة الفصل (*الشهادة*) وتتسم بلغة تقريرية تفصح في شكل " ذكريات " عن وجهة نظر الشخصية في الحدث والشخصيات الأخرى وبصفة خاصة " إخناتون " ، وهي بنفس القدر تضيف لنفسها بعدا جديدا تكتمل به ملامحها لدى القارئ .

مثال : وهو رأى " تادوخيبا " زوجة أب " إخناتون "

" إنه كان مخلوقا غريبا ، لا هو ذكر ولا هو أنثى ، يؤرقه الشعور بالنقص والهوان ، فجر الناس إلى الهوان ، وأعلن شعار الحب ولكنه أشعل في القلوب البغضاء والحقد والفساد ، فمزق وطنه وضيع إمبراطوريته . " (١)

ولا تقل المقاطع الحوارية ثقلا وفاعليه عن المقاطع السردية في إثراء الخط الدرامي ، وحيث تكشف بدورها عن زاوية رؤية الشخصية – وفي نفس الوقت – إضافة لبعد من أبعادها .

ومثال لذلك الحوار الذي دار بين " حور محب " قائد الحرس ، وإخناتون " وكان موضوعه موقف " حور محب " من الدين بصفة عامة والإله الجديد بشكل خاص .

إخناتون : لماذا تصلي ياحور محب في معبد آمون ؟

حور محب : فأخذت للسؤال ، خاصة وأنني لم أملك إجابة ترضيه أو ترضيني .

: ولما وجدني صامتا سألني :

إخناتون : هل تؤمن حقا بآمون وما يقال عنه ؟

حور محب : فتفكرت قليلا ثم قلت :

: لاكما يؤمن الناس به !

---

(١) السابق – ص. ٧١٢

تعليق حور محب: فقال بجدية :

إخنـــــاتـــــون: إيمان أولا إيمان ، ولا ثالث بينهما .

تعليق حور محب: فقلت بصراحة :

: لا أهتم بالدين إلا باعتباره من تقاليد مصر الراسخة .

: فقال بثقة مثيرة :

إخنـــــاتـــــون : إنك تعبد ذاتك ياحور محب .

تعليق حور محب: قل إني أعبد مصر .

إخنـــــاتـــــون: ألم يساورك إغراء لمعرفة سر الوجود ؟

تعليق حور محب: فقلت بمرارة :

: إني أعرف كيف أمحق هذا الإغراء (١)

فهذا الحوار بقدر ما يكشف عن وجهة نظر "حور محب " في جانب من جوانب الفرعون " إخناتون " ، يكشف بنفس القدر عن بعد جديد في شخصية "حور محب" لم يذكرها "مرى مون " في تقديمه للشخصية في بداية الفصل الخاص" بحور محب " .

ولكثرة عدد الشخصيات في رواية " العائش في الحقيقة "، ولطبيعة المضمون الذي يحتم أن تدلى كل شخصية برؤيتها للوصول إلى الحقيقة، فقد تعددت الأصوات وتداخلت في شكل دائري ، وبتعدد مواقع الرؤيا " يتعدد الرواة ، يتكامل المرئي ، شأنه في ذلك ، شأن اللوحة التشكيلية التى تتقاطع الخطوط والألوان فيها لتكامل معبره عن تقاطع الرؤى وهى تنظر إلى ما تنظر إليه من زواياها العدة " (٢) .

(١) السابق – ص . ٥٠

(٢) يمنى العيد –الراوى : الموقع والشكل – بحث فى السرد الروائى–مؤسسة الأبحاث العربية–بيروت–١٩٨٦– ص.١١٨.

تقويم عام :

مقارنة بين الروايات الثلاث في طريقة استخدام أسلوب " وجهة النظر المتعددة "

وقد اختلفت طريقة استخدام أسلوب "وجهة النظر" أو تعدد الأصوات [١]، في الروايات الثلاث السابقة ، والتى وقع اختيارنا عليها ضمن إنتاج شيخ الأدباء العرب نجيب محفوظ ، لتمثل نموذجا تطبيقيا لهذا الأسلوب الفني والذي خصص له هذا الفصل. إن طبيعة هذا الأسلوب الفني تؤول بنا إلى حقيقة هامة وهى " أن تعدد زوايا النظر – الذي يوحي بتعدد المواقع– والذي وجد سبيله الفني بتعدد الرواة، ليس في حقيقته سوى انفتاح موقع الكاتب الراوي ، في علاقته بما يروى، على هذا العالم الذي يروى بما فيه من أشخاص تستقل ، ولو نسبيا ، بمرئيها . " [٢] ولهذا أصبح من المهم أن تحدد أبعاد العلاقة بين كل من الكاتب، الراوي وطبيعة المضمون .

ففي رواية " الكرنك" يحتل الراوي والكاتب في نفس الوقت الصوت الأكبر في الرواية " الراوي المهيمن" مما أدى إلى توارى بقية الأصوات في العمل ، بالإضافة إلى أن طبيعة المضمون التى أدت إلى صعوبة حصر المعطيات الفنية وتوحدها في كل الفصول من حيث الشخصيات ، الحدث ، الزمن . وبتفاعل عنصر الزمن – الذي جاء ممتدا في خط أفقي – حدث بعض التحول في الحدث والشخصية . ولهذا لم تكن ملامح التكرار أو

---

(١) بعد الإطلاع على المراجع الخاصة بهذا البحث ، وجدنا أن هذا الإسلوب الفنى " وجهة النظر " يتخذ مسميات عدة فى مراجعنا العربية منها – زاوية الرؤية – تعدد الأصوات – موقع الراوى – تعدد زوايا – رواية الشهود – وكلها مسميات لنفس المصطلح الإنجليزى الأصل " وجهه النظر " Point Of View

(٢) الراوي : الموقع و الشكل – بحث في السرد الروائي – السابق – ص . ١٢٠

الإضـــافة- كأدوات فنية تستخـــدم في أسـلوب وجـــهة النظـر - بالكثافة المطلوبـة التى تمكننا من رصد ملامح التباين أو التناقض من وجهة نظر إلى أخرى أو من فصل إلى آخر .

وهذا لم يوظف أسلوب وجهة النظر في رواية " الكرنك " بشكله الأمثل ، بالرغم من أن كـل فصل يحمل اسم شخصية من شخصيات العمـل الرئيسـية ، إلا أنهـا لم تعـرض لأربع وجهات نظر متكافئة - هى فصول الرواية - بل تعرض وبشكل طاغ لزاوية رؤية واحدة ، وهـى رؤيـة الراوي وبجانبـه وجهـة نظـر بقيـة شخصيـات العمـل كعناصر مكملـة للخيـوط الدرامية . في حين نجـد أسلوب وجهة النظر قد وظف بشكل أفضل في الرواية الثانيـة وهـى " أفراح القبة ". والتى قـدمت عبر أربعة رواة- الشخصيات الرئيسية في الرواية - ويمثلون أربع وجهات نظر مستقلة .

وقد تميز المضمون الدرامي في " أفـراح القبة " بإحكـام المعطيـات الفنيـة ، مـن حيـث حصر المسـاحة الزمنية ،والحدث الرئيسي والشـخصيات المشـتركة في صنع الحـدث .ولهـذا كان لكل من الإضافة والتكرار دور فعال في خلق قدر مـن الاختـلاف والتبـاين مـن وجهـة نظر إلى أخرى ، يلمسه القارئ بسهولة ، وهو مـا أدى بـالضرورة إلى شمـول الرؤيـة وإثـراء نص و مضمون العمل . وقد تميزت هاتان الروايتان بـأن تدفـق وعـى الشـخصيات صاحبـة وجهه النظر فيها جاء علـى أكثـر مـن مسـتوى من مستويات الوعـي الذاتـي للشـخصية والتـأرجح بين زمني الماضي والحاضر في توليفة محكمة تخلق صيغة جديدة للنص وهـى صيغـة المقارنة .وقد احتشد النص الروائي في كـل منهما ، بالعديد من العبـارات التـى تـثرى رؤيـة كل شخصية (*تيار وعى - مناجاة - تداعيـات الماضي مختلطة بالحاضـر*) هـذا بخلاف المواقف الحوارية الفعالة والتى تعبر عـن نضارة اللحظة الشـعورية للشـخصية و الـتي تضفـي عنصري التشويق والإثارة على النص .

وقد جاء التطبيق الأمثل لأسلوب وجهة النظر في الرواية الثالثة " العائش في الحقيقة" ، فهي نموذج فعال لما يسمى برواية " الشهود " ، حيث يعتمد المضمون الدرامي فيها على حقبة زمنية محددة ، بأحداثها وشخصياتها ، والراوي فيها لا يتعدى دوره المحاور . واتخذت فصول الرواية شكل " شهادات " تأتي عبر مستوى الوعي المباشر للشخصية في صورة " ذكريات " يسردها الراوي صاحب الفصل والمسمى باسمه " بضمير المتكلم " " وضمير الغائب " وبلغة تقريرية مسطحة ، لتلقي بإضاءة–وجهة نظر– الشخصية على جانب من جوانب شخصية " إخناتون " أو حدث وقع في الماضي ، أو إحدى الشخصيات الأخرى المشاركة في صنع الحدث ،ولكثرة عدد شخصيات الرواية "الشهود " ولكثافة وجهات النظر " الشهادات " ،والتى تناقضت واختلفت من شخصية إلى أخرى، كل تبعا لموقع رؤيتها ، بدت متشعبة ومتداخلة بعضها البعض ، لتعكس لنا الحقيقة في كل جوانبها وفى نظرة شمولية بانورامية .

ومن المؤكد أن هناك علاقة حميمة بين الشكل الفني و أسلوب وجهة النظر ، فالشكل القصصي في جوهره ما هو إلا "وجهة نظر" المؤلف والتى قادته لوضع مادته القصصية في هذا القالب الفني الذي قدم فيه ، وما اختياره لهذا المضمون إلا "وجهة نظر" في قضية ما ، هى محتوى الرواية . وقد تميز القص الحديث بتعدد منظور الرؤية في العمل الروائي ، ومن خلال تحليلنا للروايات الثلاثة السابقة ، نجد أن تماسك البناء الروائي فيهما لا يعتمد على الحبكة الفنية التقليدية التي عهدناها من قبل ، ولكنه يعتمد على تجاور وتعدد منظور أو موقع الرؤية لشخصيات الرواية ، وكلما اختلفت وتباينت تلك المواقع أو زوايا الرؤيا كلما أدى ذلك إلى التماسك الداخلي للنص .

ونضيف إلى مجموعة وجهات النظر المكونة للنص ، وجهة نظر القارئ الذي يتلقى الحقيقة تباعا ، ومهمته هى تبين مدى الاختلاف والتناقض بين وجهه نظر وأخرى والربط بينهما في عملية ذهنية تتطلب منه تركيزا ومشاركة ومعايشة للنص ، للوصول إلى تصور شمولي أو تكوين " وجهة نظر " في الرواية ككل .

وأخيرا أود أن أذكر أن استخدام نجيب محفوظ لهذا الأسلوب أو التكنيك الفني "تعدد وجهات النظر" أو سرد الرواية من خلال عدة شخصيات "رواة" ، كان موفقا للغاية في خلق شكل فني متميز للرواية الواقعية ، التي عهدناها في شكلها وحبكتها التقليدية ،يستحق الوقوف عنده كمنعطف وظاهرة جديدة للشكل الفني في الرواية العربية ، بدأها نجيب محفوظ مع رواية " ميرامار" ثم تأصل هذا الاتجاه في رواياته اللاحقة . وقد انفرد هذا التكنيك الذي قدمت فيه الروايات الثلاث - بالرغم من اختلاف توظيفه من رواية إلى أخرى - بأن الزمن فيه دائري-باستثناء " الكرنك " ففيها بعض التحفظات التى ذكرناها والحدث يتكامل نموه تباعا وينمو في خط أفقي ورأسي ، كذلك الأمر بالنسبة للشخصيات والتي تنضج وتكتمل أبعادها من رؤية إلى أخرى ، حتى إذا ما اكتملت كل زوايا الرؤيا ، يتحقق الشمول والرؤية البانورامية للعمل .

الفصل الثالث

١٤٥

الواقعية السحرية و " ملحمة الحرافيش "

١- تمهيـد:

مما لا شك فيـه أن الفن بشتى مجـالاتـه يـرتبط ارتبـاطـا وثيقـا بقضايا الصـراع الإنسـاني علي مر العصور و في مختلف المجتمعات البشرية ، وأن هناك علاقة تبـادليـة ديناميكيـة بـين المجتمـع و الأدب ، فكـل منهمـا يؤثـر و يتـأثر بشـكل مبــاشر في الآخـر ، فـالأدب هــو حـالــة مـــن الانعكـاس المبـاشر لأيديولوجية المجتمع ، يعبر عـن المحن و الأزمـات التي يحيـاهـا منفعـلا بهـــا ، و متفاعـلا معها بغيــة الإصلاح أو التغيير .

في القـرن العشـرين سلطت الأضـواء علي العـالم الثـالث باعتباره بيئـة خصبـة مليئة بالصراعات الطبيعية و الإنسانية التي تتميز بها دائمـا المجتمعات النامية . وهي بدورها تلعب دورا رئيـسيا في إثراء شتى ألوان الفن و الأدب .

إن اهتمامنا المبـاشر في هــذه الدراسـة منصـب وبشـكل رئيـسي علـى الشـكل الفـني للعمـل الروائي " حيث إن النص الروائي لابـد أن يـحـث لنفســه عـن شـكل ، وأن هـذا الشـكــل لا يتكـون إلا بعد معاينة عميقة للواقع ، فإن العرض في هذه الحالة ، يواجـه إشـكالية تمثيـل الواقـع من ناحيــة ، و عـدم الرغبـة في تمثيلـه مـن ناحيـة أخـرى . و الوسـيلة لحـل هـذه الإشـكالية هـي استخدام الشـكل التجريـدي والخيـال المكثـف . و قــد لا يعمــد هــذا التجريــد و الإغـراق في الخيال إلى مواجهة الواقع . ولكنه يعمد بوصـفه بناء فكريا مستقلا " .[١]

---

(١) قص الحداثة – السابق ، ص ٩٦

و لهذا كان " اختيار الشكل في الرواية موقفا فكريا و اجتماعيا و جماليا . و تصبح مجاوزة الأشكال الروائية القائمة محاولة لمجاوزة الواقع نفسه عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد ، تتبدى فيه خصوصية العمل و تكشف عن موقف المبدع و رؤيته " (١) .
و على هذا فقد كانت – كما سبق أن ذكرنا – بلدان العالم الثالث مرتعا خصبا للمبدعين ، و لخلق تيار وليد لهذا المناخ يتماشى مع الصراعات و الأيديولوجيات الطبيعية و الإنسانية والفكرية لتلك البلدان . و نظرا لأن " الرواية الواقعية التقليدية قد وصلت إلى طريق مسدود ، من ناحية ، وإلى قصور المعالجة الفنية و إهمال القيم الجمالية من ناحية أخرى". (٢)

ومن هذا المنطلق اهتدى كتاب أمريكا اللاتينية و هي القارة التي تشبهنا إلى حد بعيد ثقافيا و أيديولوجيا ، إلى شكل جديد من أشكال الواقعية ، قد يبدو متناقضا مع التيار الطبيعي الذي يتبع أثر" زولا " التجريبي الوثائقي ، و لكنه في حقيقة الأمر هو إثراء لمفهوم الواقعية التقليدي ، بل و يدخل عليها عنصرا جدليا ، ليؤكد عوامل حقيقية فعالة في بنيتها . و هذا الشكل أطلقوا عليه اسم " الواقعية السحرية " (٣) "Magic Realism"

وقد مهد لهذا التيار الجديد الظروف البيئية و الاجتماعية و الثقافية التي عاشتها القارة مما جعل العصب الرئيسي أو العمود الفقري لآدابها عموما يتمثل في لون خاص يبحث عن واقع آخر يكمن خلف هذا الواقع الظاهر الملموس ، دون أن يغفله أو

---

(١) مدحت الجيار – ثلاثية الانسان – دراسه في روايات صبري موسى
الهيئة المصرية العامه للكتاب – القاهرة – ١٩٨٧ ص ٣٧

(٢) على ماهر ابراهيم – مائة عام من العزلة و ملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية / ابداع يونيو /يوليو ١٩٨٣
ص. ١٠٦

(٣) صلاح فضل – منهج الواقعية في الأدب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٧ ص ٣٠٥

يسقط من حسابه ، بل يصبغه بصبغة مميزة لهذه المنطقة بالذات و التي كانت جديدة بما يصب فيها من ثقافة جماعية متعددة الروافد ؛ من هندية و أوروبية وأفريقية—بأن تعثر على صيغتها الخاصة الأصلية. (١)

ونظرا لتلك الملابسات الخاصة سواء التي بطبيعة القارة أو بمكوناتها الثقافية، والاجتماعية ، والسياسية بدا أن الأمر المميز لأدب أمريكا اللاتينية يذهب إلى أبعد من مجرد الاستخدام العادي للمواد المحددة من إبداع الصور الفنية ، إذ إنها تندفع في مجال الإغراق الخيالي ، حتى تخرج عن نطاق خصائص الواقع الملموس لتجسيم مواجهة الإنسان للظروف المحيطة به . وهذه الآداب في جوهرها لا تكتفي بالتحليقات الخيالية التي تنتهي إلى تحويل الواقع و تحليله لعلاقات غير عادية و لا مألوفة ، ولكنها تعثر في نفس هذا الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلما لا يمت بأي صلة للعنصر العادي المألوف ، ولهذا تعمل على أن يعيش الخيال المغرق أو " الفنتازيا " في الواقع نفسه ، فتكتمل لها الدورة الخيالية ، و تكون عالما جديدا ترقد في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنبا إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية .(٢)

وعلى جانب آخر فان موقف الكاتب من الواقع أخذ في التحول بحيث أصبح الواقع أكثر عمقا ، يحمل دلالات أكثر و أعمق مما هو عليه في الظاهر . وقد ذكر أحد كتاب تلك القارة البارزين و المعاصرين في حديث له قائلا : " أنا أعتقد أن القصة تمثل

---

(١) منهج الواقعية في الادب – السابق – ص. ٣٠٨

(٢) منهج الواقعية في الادب – السابق – ص ٣٠٩

محسوب للعالم ، نوع من الأحجية والواقع الذي يتم تناوله في قصة ما يختلف عن واقع الحياة بالرغم من أنه يرتكز عليه . وذلك على نحو ما يحدث في الأحلام . " (١)

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن أدب أمريكا اللاتينية يعتمد بشكل رئيسي على التفسير الأسطوري لكن بشكل متطور عن الذي عرفناه من قبل . فهنا يعني التفسير الأسطوري الذي يعيش الواقع التاريخي باختراعه كل يوم و اكتشاف أبعاده باستمرار ، و لا ينبغي لهذا أن نفصل الأسطورة عن الواقع بأي شكل من الأشكال. " ولقد كان من أهم عوامل نضج الأدب في أمريكا اللاتينية أنه اكتشف – آخذا في الاعتبار المناخ الحضاري و الثقافي الذي تحياه القارة – قيمة الأسطورة و توظيفه لها بشكل متطور مكنه من الخروج من المحلية و اكتساب طابع العالمية في موضوعاته و شخصياته ، و بما ينعكس منه من حصيلة ثقافية حية و لا زمنية معا ، بحيث تجعله يعيد خلق الواقع المعاش كأسطورة مجسمة " . (٢)

ولا يفوتنا أن نذكر هنا أهمية الأسطورة كأحد العناصر الفعالة في العملية الإبداعية . " إن أهمية الأسطورة تكمن في أنها تحوي في طياتها دلالة تستند إليها في تفسير الحدث الدنيوي أو الكوني . و لذا كان الدافع ملحا لاستخدام الأسطورة في الأدب الحديث ، و ذلك لأن النصوص الحديثة تستعير دلالة الأسطورة و تعيد خلقها من جديد " . (٣) و على الجانب الآخر فإن " الواقع والأسطورة عنصران لا ينفصمان عن حركة النمو الإبداعي عند الإنسان في كل أشكاله (*الشعر و الرواية و القصة و المسرح*)

---

(١) انظر : بلنسيو مندوثا . محادثات مع جبريل جارثيا ماركيز – دار النشر بروجيرا . برشلونه ١٩٨٣. ص ٤٧ – من حامد أبو أحمد – شاعرية اللغة في روايات فؤاد قنديل الثقافة الجديدة – يوليو – ١٩٩٢ ص ٤٤

(٢) منهج الواقعية في الادب– السابق – ص . ٣١٢

(3) See . Eric Gould . Mythical Intention In Modern Litreature . Princeton University Press . New Jersey 1981 P.P. 6-11

بل إنهما على العكس من ذلك يتداخلان و يمتزجان أحيانا في نسيج واحد على أكثر من مستوى " . (١)

وحيث إن اهتمامنا في هذا الفصل منصب بشكل محدد على" الرواية " كأحد الأشكال الأدبية فقد جاز لنا أن نقدم حيثية مختصرة عن التلاحم الوثيق بين مستوى الواقع و الأسطورة كعناصر مكونة لجنس الرواية ، حيث إن " الرواية " تنبثق عن تجربة الفرد و الجماعة ، من ناحية ، و تفعل فعلا ديناميكيا في حياة الفرد و الجماعة من ناحية أخرى ، "فلابد لها فيما أرى أن تنشط كعمل فني على مستويين اثنين هما : مستوى الواقع ، مستوى الأسطورة . و يهمنا هنا مستوى " الأسطورة " لخطورته ، فهذا لا يتحقق بيسر ، بل إن المستوى الأول (*الظاهر*) أو الواقع حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متناغم متكامل ، قد لا يتحقق بنجاح نفسي إلا بتحقيق المستوى الأسطوري المضمن ، وكلا المستويين لا يمكن إيجادهما بمجرد العرض والتصميم". (٢)

وميزة الكاتب المحنك هي أن كليهما يتحقق بين يديه على نحو يقارب العفوية ، و عندها يعطي المستوى الأسطوري الرواية نفاذها السحري و قدرتها الغامضة على الفعل الدائم في النفس و المجتمع . فتلك النفحة الأسطورية المتضمنة تبث عاطفة أو حسا خفيا فنيا . و هذا ما يجعلنا نستجيب للرواية على أكثر من مستوى و تشعرنا بأنها على علاقة حميمة بحياتنا ظاهرا و باطنا معا .

(١) وليد منير . حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة . فصول مج. ٢ -عدد٢-١٩٨٢.ص٣١

(٢) جبرا ابراهيم جبرا الرحلة الثامنة . دراسات نقدية المكتبة العصرية بيروت ١٩٦٧ ص١٠٤-١٠٦

هـذا على للمتتوى العـام للروايـة أما على مستوى الروايـة المعـاصرة في أمريكـا اللاتينيـة فقد اعتمد على التركيز على الجهد التخيلي المبـذول في صيـاغتهـا، و الـذي بـدوره يعتلـى منصة مـرموقة في النص الروائي الأمريكي كلون يؤدى وظيفة حاسمة على هذا الصعيد .فهـو " يكشف و يـدخـر البعـد الفني و الجمـالي مـن ناحية ، و مـن نـاحيـة أخـرى يخلـق حـافزا لدى المتلقي (*القارئ*) لانجـذابـه نحـو عـوالم منشـودة، ربمـا ترتبـط أو لا ترتبـط بـالواقع المعاش ، رغم أن همها واقعي في المطاف الأخير " . (١)

٢- تعريف : الواقعية السحرية

وجـدير بنـا هنا أن نعطي تعريفا موجـزا لمعنـى " الواقعيـة السـحرية " كمـا رآهـا كتـاب أمريكا اللاتينية أو مبدعوهـا بمعنـى آخـر فيعـرفها البعـض بأنهـا اتجاه يتفـادى عـالم مـا وراء الطبيعة و لا تبرر سلوك الإنسان بالتحليلات الاجتمـاعيـة ، بـل يتمثـل هدفهـا الأساسـي في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع .

ولـذا فـالأحـداث الـهامـة في القصـص التي تعتمـد على هـذا النـوع مـن الـواقعيـة - الواقعيـة السـحرية - " لا تخضـع للشـروح المنطقيـة و لا الاجتمـاعيـة ، ولا يحـاول الكاتب بها أن ينسج الواقع كما يفعل بقية الكتـاب الواقعيين ، و لا أن يجرحـه كمـا يفعـل السرياليون ولكـن يلتقـط السـر المبهـم الكـامـن في أحشـائـه ، دون أن يجهـد في تبريـره أو شـرحـه كما يفعل كتاب القصص الخيالية التي تحـدث فيهـا العجـائب طبقـا لتصـور معقـول مسبق" . (٢)

(١) انظر: سمير أبو حمدان: دراسات في الرواية.النص المرصود-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.١٩٩٠ ص ١٤٣

(٢) منهج الواقعية في الادب - السابق - ص ١٣٦

وقد اعتبر كتّاب أمريكا اللاتينية أن هذا المذهب الأدبي " يعبر بشكل مباشر عن ضمير القارة الشابة وهو رؤية خاصة للواقعية تصبغها بصبغة قومية مميزة هي الصبغة السحرية ". (١)

و نود أن نشير إلى أن أول من استخدم هذا المصطلح " الواقعية السحرية " في الآداب العالمية هو الناقد الفني فرانزوه Franz Rah الذي أطلقه على الإنتاج التشكيلي الأوروبي في المرحلة التي أعقبت التعبيرية ١٩٢٠. أما في أمريكا اللاتينية فإن أول من استخدم هذا المصطلح كان الكاتب و القصاص الكوبي " اليجو كاربينتر Alego Carpentier في مقدمته لعرض" مملكة هذا العالم " ١٩٤٩ .

و يرجع كاربنتر استخدام عنصر السحر والأسطورة إلى " حدوث اضطراب مفاجئ في الواقع ، أو عصب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة إلى ما في الواقع من ثروات غير منظورة ، أو لاتساع مدارك و قيم الواقع وتنمية الجانب الروحي إلى درجة عالية " . (٢)

ولنأخذ نموذجا تطبيقيا لهذا المذهب وهو القصاص الكولومبي" جارثيا ماركيز " Gabriel Garcia Marquis وقد برع هذا الكاتب في تمكنه من حشو الواقع بالأسطورة و حشو الأسطورة بالواقع ، جاعلا الأسطورة سبيلا إلى الحديث عن الواقع، "وبقدر ما يجمع بين الخاص و العام فإنه يغوص في الأسطورة والسحر ليجعل منها مستوى غنيا دالا يساعد في كشف بقية مستويات الرواية " (٣) ،ويتمثل ذلك في رائعته " مائة عام من العزلة " " One Hundred Years Of Solitude " التي صدرت باللغة الأسبانية عام

---

(١) منهج الواقعية في الادب – السابق – ص ٣١٤

(٢) منهج الواقعية في الادب – السابق – ص ٣١٨

(٣) سيزار سيجر . استعارة الزمن عند جارثيا ماركيز – ترجمة اعتدال عثمان – في فصول – أبريل – ١٩٨١ – ص ٧٩

١٩٦٧ وحصل بها على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٢ واعتبرها النقاد نموذجا متميزا و فريدا لهذا الاتجاه الجديد في آداب أمريكا اللاتينية . ومنذ خروج " مائة عام من العزلة " صارت القبلة التي تشخص إليها عيون الكتاب والروائيين العرب لما أدخلته على الفن الروائي من أبعاد أسطورية وواقعية فنية ، شكلت حافزا جديدا مكن الرواية العربية من التحليق في فضاءات لم تكن قد حلقت فيها من قبل .

وبعد أن تعرفنا بشكل موجز على ذلك المذهب المستحدث " الواقعية السحرية " في الأدب وعرفنا ملابسات نشأته في تلك القارة - أمريكا اللاتينية - وكيف أنه واءم مكوناتها الثقافية والبيئية ، حتى برع كتاب تلك القارة في كتاباتهم التي اعتبرت إثراء لمفهوم الواقعية ولكن برؤية فنية وحضارية جديدة ، هذه الرؤية حافظت على أعرق تقاليد القارة وعلى ضميرها الكامن المتمثل في سحرها وأساطيرها الواقعيين ، و يحق لنا أن نتساءل هل استفاد أدبنا العربي من هذا المفهوم الجديد للواقعية ؟ وإلى أي مدى ؟ وماذا أضفنا إليه من طابعنا القومي ؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عليه .

٣- ملحمة الحرافيش : نموذج تطبيقي لتجاوز الواقع :

وفي هذا الفصل سنتناول أحد أعمال نجيب محفوظ التي انفردت دون غيرها عن بقية رواياته بشكل ومضمون فني متميز واعتبرت إحدى العلامات التي طالما أثرى بها مشواره الفني الطويل وهي " ملحمة الحرافيش " التي أصدرها عام ١٩٧٧ . وسنرى في هذا الفصل إلى أي قدر تنتمي "ملحمة الحرافيش " إلى هذا الاتجاه الجديد الذي نهجه كتاب أمريكا اللاتينية وهو " الواقعية السحرية " . وهل هناك إضافة ميزتها بذلك الطابع القومي .

وقبل أن نتعرض لهذا العمل بشكل مفصل ، نود أن نشير بإيجاز إلى بعض المكونات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تأثر بها نجيب محفوظ وأثرت في كتابته لتلك الرواية. فمنذ منتصف الستينات وحتى بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، تعرض المجتمع المصري لتغيرات أيدلوجية كبيرة على كافة المستويات ، أحدثت هزة عنيفة في بنية المجتمع وفي نفوس المبدعين، حيث أيقن الكتاب قيمة العودة إلى تراثهم وشعروا بفقدان الهوية ، لذلك جاء ارتباطهم بالتراث نابعا من استيقاظ وعيهم القومي وإدراكهم للماضي ، ومن هنا " تبدى في الرواية الاهتمام باستيعاب التراث واستلهامه وتوظيفه من خلال أعمال متعددة لكتاب عديدين توجهوا نحو توظيف واع للتراث الشعبي . وقد تجلى ذلك بوضوح في أكثر من قطر عربي وهو الأمر الذي يشير إلى أننا أمام ظاهرة أدبية جديدة ، وأمام تحولات وتغيرات يقف التراث الشعبي في بؤرة أحداثها ويقف منهج الكتاب في خلفية هذه البؤرة " . (١)

وقد كان على رأس هؤلاء الكتاب نجيب محفوظ الذي طالما أثرى مجال الرواية العربية والمصرية . ولا يفوتنا أن نذكر أن النقاد قد قسموا رحلة الإبداع عند نجيب محفوظ إلى مراحل ، تبعا للاتجاه أو للتيار الذي نهجه في كل مرحلة ، بدءا بالتاريخية ، ثم الرومانسية ، ثم الواقعية ، ثم الذهنية . وإذا ما توقفنا عند روايته " أولاد حارتنا " ١٩٥٩ نجدها اتخذت شكلا فنيا منفردا يؤهلها لأن تكون بداية اتجاه مختلف في كتابات نجيب محفوظ (٢) ، ولكن حالفه سوء الحظ ، فلم يكتب لها أن تتداول بشكل مشروع أو بمعنى أدق صودرت بعد نشرها لاعتراض البعض على مضمونها إلى الحد الذي اتهم

---

(١) عبد الرحمن بسيسو / استلهام الينبوع . المأثورات الشعبية و أثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية . مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع . ١٩٨٣ ص ٩

(٢) إن تاريخ نشر هذه الرواية يدل على أن نجيب محفوظ قد سبق كتاب أمريكا اللاتينية في كتابة " رواية الواقعية السحرية " فهي قد بدأت عندهم عام ١٩٦٧ كما ذكرنا من قبل .

فيه نجيب محفوظ بالإلحاد . ولذا نجده في " الحرافيش " يحاول أن ينهج نفس الاتجاه الذي بدأه في " أولاد حارتنا" ولكن في تلك المرة كان مستندا على مضمون ذى نفحة إسلامية واضحة – وهو ما سنتناوله بالدراسة في ثنايا البحث – وكأنما أراد أن يثبت عكس ما اتهم به من قبل .

فالحرافيش " ملحمة تحمل رموزا جمالية كثيرة ، ودلالات فنية متعددة قلما نجدها في أي عمل آخر من أعماله منذ" أولاد حارتنا " (١) . وقد ظهرت الرواية تحت عنوان" ملحمة الحرافيش" وكتب لفظ "ملحمة " على الغلاف الخارجي لها ،وهو أمر لا يمكن أن يتم بلا قصد من كاتب متمرس مثل نجيب محفوظ، وبالرغم من أن النقاد عدوها في عداد الرواية الفنية إلا أنه تصنيف يحوي بعض التحفظ حيث توافرت فيها عناصر فنية أكثر شمولية من كونها رواية تقليدية ، وقد " كان وجود الملحمة والرواية والحكاية على نحو ما اختيار شكل فني جديد هو موضوع العمل برمته ، وهذا جاز أن نقول أن حرص نجيب محفوظ على إعادة الكتابة في شكل فني استحدثه متحررا من التحديد فضلا عن كونه عملا مسوغا باعتباره صاحب الحق الأوحد في براءة اختراعه ليدل على إحساس قوى بقيمة الشكل في هذا العمل الأدبي " . (٢)

ونؤكد هنا أن ليس هناك تعارض في أن تسمى "ملحمة" وتنتهي إلى نوعية الرواية ، فهذا أمر وارد والتداخل بينهما – من حيث العناصر الفنية – مألوف ، "حيث إن انفتاح الرواية على العناصر الملحمية ، وتوجهها نحو صياغة الواقع بشكل ملحمي ، لا يقطع صلتها

---

(١) مصطفى عبد الغنى – نجيب محفوظ – الثورة والتصوف – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٤ – ص ٩٥

(٢) السيد فضل – كان – صوت الراوى – دراسة فى ملحمة الحرافيش –منشأة المعارف – الإسكندرية ١٩٩٣ . ص ٩–١٠

بمسيرة الفن الروائي المعاصر ، بل أن يصلها أكثر من ذي قبل وبكيفية وتقنية جديدة تثري من طبيعتها وغايتها • ومن ثم فإن نزوع الرواية إلى الصياغة الملحمية ، ليس تحديدا شكليا محضا، وأنه يأتي كضرورة حتمية للشروط التاريخية والاجتماعية التي تحكم واقع الصراع الذي تعالجه الرواية " . (١)

أصدر نجيب محفوظ " ملحمة الحرافيش " عام ١٩٧٧ ، وهي رواية طويلة على عكس ما عهدنا في رواياته في فترة السبعينات، فقد سبقها ثلاث روايات وهم " حكايات حارتنا "عام ١٩٧٥ – وهي التي تناولناها بالدراسة في أحد فصول هذا البحث لما لها من شكل فني متميز ، ثم " قلب الليل " ١٩٧٥ – وهي رواية من الحجم المتوسط وتقوم على مضمون ورؤية فلسفية وتنتمي إلى الشكل التقليدي للرواية الفنية وتبعتها "حضرة المحترم" ١٩٧٥ وتقوم على مضمون اجتماعي وشكل تقليدي محض ، ولذا جاءت "ملحمة الحرافيش " التي بلغت صفحاتها ما يقرب من الخمسمائة والخمسين صفحة وهو الحجم الذي لم يصل إليه نجيب محفوظ من قبل حتى في أجزاء الثلاثية منفردة "بين القصرين– قصر الشوق– السكرية " (٢) – لتشكل منعطفا جديدا لكتابات المؤلف استحق أن نتوقف عنده بالدراسة والتحليل .

---

(١) استلهام الينبوع – السابق – ص ٧٢-٨٣

(٢) هذا باستثناء (أولاد حارتنا) حيث لم تظهر لها طبعة كاملة في مصر حتى الآن

قسمت الرواية إلى عشر حكايات متوازنة من حيث الحجم ، وتحمل كل حكاية اسما على حدة [١] .وهي في ذلك تتبع الملاحم الكبرى التي عادة تتألف من اثنتي عشرة حكاية. وتنقسم حكايات " الحرافيش " إلى فصول مرقمة ترقيما عدديا ، يتراوح عددها من بضع صفحات قليلة إلى حد عبارة لا تتجاوز سطرين أو حتى سطرا واحدا [٢] .وقد تميزت الحكايات العشر وأيضا الفصول التي تحتويها هذه الحكايات بالتواصل والتداخل من حيث المضمون الدرامي والتتابع والتسلسل الزمني المنطقي .

وتقوم الرواية على فكرة متداولة في ذلك الوقت وهي " التكافل الاجتماعي " وتحقيق العدل ، وهو مبدأ إسلامي في المقام الأول " وفي أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم " ، والسبيل إلى تحقيق ذلك لا يأتي إلا من خلال العقل والفعل الجماعي ٠ وهي في نفس الوقت تقترب بهذا المنظور الفكري من تعاليم " الاشتراكية الناصرية " التي كانت سائدة في فترة الستينات في المجتمع المصري وتشبع بفكرها العديد من المبدعين والمفكرين ، وانعكست بشكل أو بآخر في إبداعاتهم ، وربما تأثر نجيب محفوظ كغيره من المبدعين بتلك التعاليم ، بالإضافة إلى أنها أيضا في المقام الأول – تعاليم إسلامية ، وذلك لتحدث نوعا من التوازن الأيدلوجي في كتاباته ، وتنفي عنه تهمة الإلحاد التي سبق واتهم بها عندما حاول أن ينشر رواية " أولاد حارتنا " .

وقد تخير نجيب محفوظ في " ملحمة الحرافيش " شخصية استقى ملامحها من البيئة الشعبية ، وعرفت في تلك الأوساط خاصة في النصف الأول من القرن العشرين

---

(١) أسماء الحكايات تباعاً – (١) عاشور الناجى ص ٤٨ – (٢) شمس الدين ص ٥٦ – (٣) الحب والقضبان ص ٧٦ –
(٤) المطاردص٣ – (٥) قرة عينى ص ٥٨ – (٦) شهد الملكه ص٧٦– (٧) جلال صاحب الجلالة ص٧٠
(٨) الأشباح ص ٤٥ – (٩) سارق النعمة ص ١٥٣٧ – (١٠) التوت والنبوت ص ٥١

(٢) الفصل –١– من الحكايات الأولى (عاشور الناجى) الفصل ٤٨–٥١–٥٥ من الحكايه الرابعة (المطار)

كأحد الأبعاد البشرية للحارة المصرية في تلك الفترة ، وهى شخصية " الفتوة " ، للقيام بمهمة تحقيق العدل الاجتماعي داخل " الحارة " كنموذج مصغر لمجتمع أكبر . وقد عرفت شخصية الفتوة في الأحياء الشعبية بقوتها الجسدية الفائقة – وهو من أبرز ملامح الشخصية وأهم مقوماتها مما جعله يعطى لنفسه – الفتوة – حق الحماية والدفاع عن الضعفاء والمستضعفين من أي نوع من أنواع الاضطهاد التي تقع عليهم ، متخذا لنفسه بعض الرفاق الذين يساعدونه في أداءهذا الدور، وتوفير الأمن والأمان لمن يفتقدونه داخل الحارة.

وتبدأ أحداث الرواية مع بداية يوم جديد . ففي لحظة الفجر ، كان الشيخ " عفرة زيدان " ذلك الضرير الذي لم يرزقه ا لله بذرية ، يتحسس طريقه من الحارة إلى مسجد سيدنا الحسين –رضى ا لله عنه –لأداء الصلاة ، وعبر الممر وفجأة شد انتباهه بكاء ملح لرضيع، ظن في البداية أنه برفقة أمه ، ولكنه تحسسه مسترشدا بمصدر الصوت فاكتشف أنه ملقى في الطريق في لفافته الرثة . حمله رغم تحذير الساعين للصلاة ونصحهم له بأن يسلمه إلى الشرطة ، ولكن الشيخ عفرة رد عليهم بهدوء لا يناسب المقام " سوف يهديني ا لله إلى مشيئته " ورجع إلى داره تاركا الصلاة . وحكى لزوجته " سكينة " التي تلقفت الرضيع واعتبرته رزقا من ا لله يعوضهما به عن حرمانهما من الذرية مرددة " الضوء شقشق وا لله غفور رحيم " وكأنها تطلب المغفرة لوالديه وتعلن قدوم يوم جديد بلا خطيئة .

تبنى الشيخ ذو البصيرة الرضيع وأسماه" عاشور" تيمنا باسم والد الشيخ عفرة ، وأنشأه نشأة دينية ، ففتح قلبه على النور والأناشيد المباركة للتكية ، وحاول الشيخ عفرة أن يعلمه تجويد وقراءة القرآن الكريم ، لعلها تكون له حرفة يرتزق منها ، ولكن صوته الأجش حال دون تحقيق ذلك . نما عاشور نموا هائلا، وأصبح ذا قوة جسدية لا يستهان بها .

وتوفي الشيخ عفرة ورحلت " سكينة " إلى موطنها الأصلي لتقضي ما بقي لها من عمر ، وتركا عاشور وحيدا في دنيا لا يعلم عنها إلا القليل، يشاركه فيها " درويش" الشقيق الأصغر للشيخ عفرة ، ولكن عرف عنه سوء سلوكه وكرهه لعاشور . اضطر عاشور أن يتكسب رزقه بنفسه مستغلا قوته الجسمانية الفذة ، ثم تزوج للمرة الأولى من (زينب الناطوري) ابنة معلمه وأنجب منها ثلاثة ذكور ، وتزوج للمرة الثانية من " فلة " الفتاة التي كانت تعمل ساقية في خمارة درويش وأنجب منها ذكرا .

وعرف عاشور باستقامته وأمانته وتدينه البالغ ، وعندما حل الوباء بالحارة جاءه الشيخ عفرة في المنام وأرشده لطريق النجاة من الهلاك ، وحاول عاشور أن يقنع أسرته وأهل الحارة بما رآه ولكنهم لم يستجيبوا له ، فهاجر هو وزوجته للخلاء ومضى في الصحراء ستة أشهر ، ورجع إلى الحارة ليجدها خاليه تماما من أي كائن حي ، ليبدأ الحياة من جديد وأطلق عليه منذ ذلك الحين " عاشور الناجي " نسبة إلى أنه الوحيد الذي نجى من أهل الحارة . ولقوته الجسدية التي حباها به الرحمن ورقة قلبه وشفافية نفسه التي ميزته عن غيره ، وجد " عاشور ا لناجي " نفسه فتوة للحارة دون منازع ، وقد أقام فتونته على أصول وتعاليم لم تعهدها الحارة من قبل ، وهي تحقيق العدل الاجتماعي ، والعمل هو مصدر الرزق الأساسي ولا وجود لعاطل في صفوف الحرافيش ، فالكل يعمل . ففرض الإتاوة على الأغنياء والقادرين من أهل الحارة لينفقها على الفقراء والمعلمين والعاجزين عن العمل حتى لا يموت أحد جوعا ويموت آخر متخما . أما ليله فكان يقضيه في الساحة أمام التكية منتشيا لسماع أناشيد التكية داعيا : " اللهم صن لي قوتي ، وزدني منها ، لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين " . (١)

---

(١) الحرافيش ص ٨٨ .

ورحل عاشور وبمعنى آخر اختفى ، ولا يعلم أحد عنه شيئا ، وصار أسطورة وقدوة لمن جاء بعده ، وتعاقبت الأجيال من أبنائه وأحفاده " عشرة أجيال متعاقبة " ، ولكن لم يسلك أحدا منهم مسلك جده سوى عاشور الأخير • واضمحلت – عبر الأجيال – القيم ، وتبدلت مهمة " الفتوة " في الحارة من حماية الضعفاء بالحق ، إلى أعمال البلطجة وممارسة الإجرام ، وخرجت " الفتونة " من عائلة الناجي ثم رجعت إليها مرة أخرى في توال مكثف للأحداث . (١)

وجاء عاشور الناجي " الحفيد يحمل الكثير من صفات جده عاشور الأكبر ، من قوة جسدية هائلة ، واستقامة الخلق وطهارة النفس ، يمضى نهاره في الخلاء بين الماعز بصحبة معلمه أمين الراعي . ولم يظهر قط في البوظة أو القهوة لم يستعمل قوته قط إلا في المثابرة والصبر . وكلما ضاق صدره بالظلم مضى إلى ساحة التكية ، يؤاخي الظلام ، ويذوب في الأناشيد دون أن يفهم معناها متمنيا أن يحل لغزها وتفتح أبواب التكية ، ولكنه كثيرا ما ردد لنفسه :

" إنهم يغلقون الأبواب لأننا غير أهل لأن تفتح في وجوهنا الأبواب " وظل نداء خفي يدعو "عاشور" إلى ساحة التكية ليطرب للأناشيد .

وعندما غاب عن الحارة ورجع إليها ، وفي أول لقاء مع الحرافيش قال : برؤياكم رجعت روحي الشاردة إلى وطنها ، إنه يتطلع إلى طريق آخر وأفق بعيد ، ورأى جده "عاشور" الأكبر في المنام يبتسم ويسأله .

– بيدي أم بيدك ؟

---

(١) انحصرت الفتونة في سلالة عاشور الناجى من خلال – شمس الدين – سليمان – وحيد – جلال – سماحة – فتح الباب – عاشور الأخير •

وفتوات من غير سلالة عائلة الناجى – عتريس – الفللي – الفسخانى – نوح الغراب – سمكة العلاج – مؤنس العال – سمعه الكلبش – جبلم – حسونه السبع .

فأجاب عاشور الحفيد

- بيدي .

ويقصد هنا الثورة والقضاء على بطش الفتوة الظالم وتحقيق العدل من جديد في مجتمع " الحارة " . بالفعل تم له ما أراد ، فقد " كان ظلما ولابد للظلمَ من نهاية " هكذا ردد عاشور الحفيد . وجدد الزاوية والسبيل والحوض والكتاب لتدخل الحارة في عهده عصرا جديدا ، فقد اعتمد جده على نفسه ، على العقل الفردي ، ولكنه خلق قوة من الحرافيش - الفعل الجماعي-لا تقهر . وعندما تحقق الحلم جاءت الأناشيد الغامضة تفصح عن أسرارها بألف لسان .ورأى باب التكية ينفتح بنعومة وثبات وقدم منه شبح درويش كقطعه متجسدة من أنفاس الليل ، وتحقق الحلم .

والرواية بهذا المضمون الاجتماعي تصور الحياة داخل الحارة المصرية - في فترة النصف الأول من القرن العشرين - بكل ملامحها المكانية والبشرية التي برع نجيب محفوظ في تصويرها في العديد من رواياته السابقة واللاحقة، حيث القبور - التكية - السبيل - الخمارة - القهوة ، وبأنماطها البشرية (*عيوشة الدلالة - عبده الفران - شيخ الحارة - محاسن بياعة الكبدة - صباح كودية الزار ... الخ*) من أنماط موجودة في بيئتنا الشعبية والحارة المصرية بشكل محدد • وقد صورها نجيب محفوظ بواقعية بارعة في صراعاتها الحياتية اليومية وعلاقاتها المتشابكة في ديناميكية دائمة لا تهدأ ولا تفتر ، وذلك على مدى تعاقب عشرة أجيال ، هم سلالة عاشور الناجي .

وطبيعة هذا المضمون الاجتماعي تؤهله - دون شك - لأن يقدم في قالب أو شكل رواية تقليدية تتبع التيار أو المنهج الواقعي الاجتماعي - وللمؤلف تجارب سابقة نعدها

علامات في مسيرة الرواية العربية (١) – ولكن نجيب محفوظ آثر أن يأتي لنا بشكل متفرد يحوى هذا الكم الهائل من الأحداث ، الشخصيات والعلاقات يتناسب مع غزارة المعطيات الفنية، ليخرج لنا بشكل أشبه " بملحمة " بل هكذا أطلق عليها نجيب محفوظ " ملحمة الحرافيش " وإذا أردنا استخدام تعبير أكثر دقة ، نستطيع القول أنها رواية " نازعة إلى الملحمية "(٢) . تستعير من الملحمة بعض ملامحها ولكنها لا تندرج في تيارها .

وذلك لالتقائها بعناصر الملحمة من حيث تقسيمها إلى عشر حكايات متواصلة في المضمون والتتابع الزمني للأحداث ، ومن حيث الشمول الكوني للأحداث والشخصيات ، الاستبعاد الزمني ، أو استعارة ملامح البطل الملحمي في رسم شخصية "عاشور الناجي" ، وشاعرية اللغة أو غنائية اللغة في بعض من مواضع النص الروائي .

ونحن في هذا الفصل نتناول العناصر الفنية المكونة للبنية الروائية بالتحليل والدراسة بهدف الكشف عن ملامح كامنة ،لها دور فعال ومباشر في خلق هذا الشكل المنفرد للعمل . وعلى الجانب الآخر ، نتبين مدى انتماء هذا العمل " ملحمة الحرافيش" إلى هذا الاتجاه المستحدث للواقعية ، الذي بدأه نجيب محفوظ برواية "أولاد حارتنا " في عام ١٩٥٩ واتبعه كتاب أمريكا اللاتينية منذ عام ١٩٦٧ كما ذكرنا ، وهو " الواقعية السحرية " ، آخذين في الاعتبار جهدهم التخيلي المبذول في صياغة الرواية الأمريكية اللاتينية المعاصرة، حيث شغل " التخييل " حيزا محسوبا في النص الروائي الأمريكي لكونه يؤدي – من وجهة نظرهم– "وظيفة حاسمة ، فهو من ناحية يكثف ويثرى البعد الفني والجمالي للعمل ،ومن

---

(١) الثلاثية – زقاق المدق – اللص والكلاب – بداية ونهاية – حضرة المحترم .

(٢) هذا المصطلح – استخدمه عبد الرحمن بسيسو في مدخله عن الصياغات الملحمية للصراع في الرواية الفلسطينية في كتابة استلهام الينبوع ص ٧٧ – ٩١ .

ناحية أخرى، يخلق حافزا لدى القارئ لانجذابه نحو عوالم منشودة " الواقع المتخيل " ربما ترتبط أولا ترتبط بالواقع المعاش ، بالرغم من أن دورها واقعي في المقام الأول ".(١)

وتلك العناصر – التي نتناولها بالدراسة – هي مفردات البنية الروائية (*الشخصية* – *الحدث* – *الزمان* – *المكان* – *اللغة*) والتي تؤثر بشكل حتمي في طبيعة الشكل الفني ، وإكسابه مذاقه الخاص الذى يميزه .

عناصر التجاوز : أ ـ التفرد في الشخصية الروائية

يحتوى العمل على كم هائل من الشخصيات ، نظرا لكبر حجمه وامتداد الزمن الروائي لاستيعاب أجيال متعاقبة . ولكننا سنولي الاهتمام الأكبر للشخصية الرئيسية في العمل وهي شخصية " عاشور الناجي "حيث أنها بمثابة "النموذج " الذي تنسب له بقية الشخصيات الرئيسية في الرواية .

إن بداية حياة الشخصية ، بداية تراجيدية مثل أبطال الحكايات الشعبية والملاحم ، عندما سمع الشيخ " عفرة زيدان " ، ذلك الضرير الورع ، بكاء شديد لطفل رضيع ، في لحظة تخلق بين قوى الطبيعة المتعارضة ، وهي لحظة " الفجر " وكأنه بصراخه وبكائه الشديد يعلن احتجاجه على مجيئه الدنيا هكذا ، دون ذنب جناه ساخطا على خطيئة أبويه . التقطه الشيخ ذو البصيرة غير مبال بتحذيرات الآخرين له بتسليمه للشرطة مرددا " سوف

(١) دراسات في الرواية : النص المرصود – السابق – ص ١٤٣

يهديني الله إلى مشيئته " (١) ، وفرحت زوجته العاقر بالوليد شاكرة الله على عطيته في تلك اللحظة ، وكأنما ودع المعصية في لحظة من لحظات الغفران والرحمة من الرحمن عز وجل ، لتكتب له شهادة ميلاد مع أول شعاع لضوء النهار الجديد " الضوء شقشق والله غفور رحيم " (٢) . وحظي الصبي بنشأة دينية محاطة بالروحانيات فتفتح قلبه على النور والبهجة وعشق أناشيد التكية .

وشب الفتى يستمد ملامحه من البيئة التى يعيش فيها وكأنه ابن لها يورث ملامحها، فنما نموا هائلا مثل بوابة التكية ، ساعده حجر من أحجار السور العتيق ، ساقه جزع شجرة توت ، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التقطيع غليظة مترعة بماء الحياة .هذه الملامح الحادة التي تذكرنا بالإنسان الأول ، إنسان الغابة أو إنسان العصر الحجرى ، وليس مجرد شخص ضخم الجثة،وعلى الرغم من ذلك فقلبه رقيق مفعم بالإيمان والمحبة ،لايكف عن ذكر الرحمن في سرائه وضرائه ، مرددا :"علينا أن نؤمن به فقط ، علينا أن نضع قوتنا في خدمته " (٣) ، مغمغما " توكلت على خالق السموات والأرض "(٤) ، داعيا " : اللهم حسن لى قوتى وزدنى منها ، لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين " (٥) .

ولكنه في نفس الوقت ليس بزاهد أو ناسك ، فهو كأى إنسان طبيعى ، أراد أن يقترن بشريكة لحياته من أجل أن يكون أسرة،وينجب ذرية لتستمر الحياة بشكلها الطبيعىالمشروع ولذا فكر في الزواج من " زينب الناطورى " ابنة تاجر الحمير الذي يعمل لديه مكاريا ،

---

(١) الحرافيش ص ٧
(٢) السابق ص ٩
(٣) السابق ص ٦٥
(٤) السابق ص ٦٥
(٥) السابق ص ٨٨

وأنجب منها ثلاثة ذكور . ثم رأى " فلة " تلك الفتاة الرقيقة التى أجبرتها الحياة على أن تعمل ساقية في خمارة " درويش "، وأراد صاحب الخمارة أن يستغلها في أغراضــه الدنيئـة . وهنا إسترجع عاشور ملابسات مجيئه إلى الدنيا وهو إبن الخطيئة ، فلعن الخطيئة والخطائين ، وأبى أن تنزلق تلك المخلوقة الناعمة إلى طريق الرذيلة، ومن هذا المنطلق قرر أن يتزوجها ، لارغبة في شهوة أو تحقيق غريزة ، ولكن أملا في وأد الخطيئة في مهدها ، وانقاذ انسـان من لحظة ضياع تغير مصيره. وهو بهذا الفعل تحدى أسرته وقامر بسمعته وكرامته ولكنه لم يأبه بكل ذلك في سبيل تحقيق – على حد إعتقاده – فعل " إنسانى " .

وعندما حل الوباء بالحارة خصه ربـه برؤية ، رأى فيها الشيخ عفرة يأمره بأن يهجرالحارة إلى الصحراء ، وكأنما يأمره بأن يترك أرض الفساد والدنس إلى الصحراء رمز البكارة والطهارة ، وسعى عاشور إلى إقناع أهله بالهجرة والهروب من موطن الخطر ، ولكنهم سخروا منه وكان مصيرهم جميعا الهلاك ، أما هو فهاجر إلى الصحراء مصطحبا معه زوجته وابنه شمس الدين . ومكث بها شهور عديدة يقضى نهاره نائما ويسهر الليل طوله يتأمل النوم ويتذكر ماضيه وأهله وما أقترفوه من ذنوب ، حتى عاقبهم الرحمن وهلكوا جميعا .

ورجع عاشور إلى الحارة مع زوجته وطفله ليجد أن الوباء قضى على معالم الحياة فيها ، فورث الحارة بما فيها ، وبرجوعه إليها بدأت الحياة من جديد ، وأوحت له فلة أن يختار دارا فخمة من دور الأغنياء بعدما رحلوا وتركوها ، واستجاب لرغبتها ، ولكنه دفع ثمن فعلته غاليا،حيث سجن بسبب إغتصابه لهذه الدار، وكانت تلك الخطيئة الوحيدة في تاريخ حياته ، نظرا لأنه الوحيد من أهل الحارة الذي نجى من الهلاك، وأطلق عليه فيما بعد "عاشور الناجي " .

وصار عاشور" فتوة " الحارة وأقام فتونته على تحقيق العدل بين الناس ، فالغنى يكفل الفقير ، والكل يعمل لامكان لعاطل ، إنها صورة جديدة لمجتمع الحارة أو " اليوتوبيا العاشورية " إذا جاز أن نطلق عليها ذلك . ومع مطلع فجر جديد اختفي عاشور الناجي من داره ومن الحارة ، ولا أحد يعلم مصيره ، هل مات ؟ هل رحل إلى حارة أخرى ليحقق فيها العدل والأمان للضعيف ؟ هل سيعود مرة أخرى ، كلها أسئلة بقيت دون إجابة شافية .

تلك كانت شخصية عاشور الناجي كما رسمها وصورها نجيب محفوظ ، ذلك الإنسان ذو الوجود الفعلى الواقعي ، الذي يتمتع بقيم وأخلاق سامية رغم أميته وبساطته ، إيمانه بـا لله قوى،حباه الرحمن بقوة جسمانية فذة أكسبته هيبة وسطوة،وجعلته فتوة الحارة دون منازع ، وفي نفس الوقت له قلب رقيق يحنو في لحظات ضعف إنسانية ، فهو الأب الصارم والزوج الحنون الذي يتعامل مع واقعه بثبات ووعي كامل. وقد اعتمد المؤلف في رسمه لملامحه على معرفة عميقة بالحياة فتخطى في رسمه لأبعادها الجوهرية الواقعية العادية ، فجاءت تلك الملامح مكثفة متطرفة ، ومرهفة في بعض المواضع ، ولكنها ملموسة ومرئية ، لتشكل في مجملها نمطا متميزا وفريدا صح أن نعتبره " النموذج " . ونعنى بذلك نمذجة " المظهر " وتتمثل في الصفات الظاهرة للشخصية ، ونمذجة " الروح " وتتمثل في سلوكياته، معتقداته وطرائق التفكير .

ويظهر التطرف في ملامح الشخصية إذا ما قارناها بملامح شخصية أخرى وهي شخصية " درويش " شقيق الشيخ عفرة ، فقد شب هو وعاشور في بيت واحد ، وتلقيا كل التعاليم والقيم على يد رجل ورع تقى هو الشيخ عفرة ، ولكن درويش سخر قوته وروحه لخدمة الشر والباطل ، واتخذ من " الخمارة " والسرقة والزندقة مصدرا لرزقه ، وبات همه في

حث أهل الحارة على ارتكاب المعصية والرذيلة ، وكأنه مبعوث الشيطان في تلك الحارة ، ولطالما وقف له عاشور بالمرصاد ليحبط مخططاته الدنيئة [١] .

وقد قدم نجيب محفوظ بطلا إسلاميا واقعيا ، ولكنه أضاف بعض الملامح إلى الشخصية والتى لاتستند على موروث بعينه مباشرة ، ولكنها تحوى نفحة شعبية ، إسلامية وصوفية كامنة يحسها القارىء دون أن يجهد المؤلف نفسه في تفسيرها ، وهى في مجملها تثرى أبعاد الشخصية وتخرجها من الإطار الجامد للواقعية .مثال ذلك البداية التراجيدية لحياة عاشور ونشأته ، وكذا المظهر الخارجي والقوة الجسدية ، واعتناقه لمبدأ تجاوز فيه ذاتيته من أجل تحقيق الخير لعشيرته (*الحرافيش*) [٢] . كل هذه الملامح تتقابل بشكل مباشر مع أبطال السير والملاحم الحديثة ،ثم تلك الدرجة الراقية من الشفافية التي حباها من الرحمن ، جعلته يستشعر وقوع الخطر قبل أن يدهمه ،مستندا في ذلك على رؤية مباركة كانت سببا في إنقاذه من هلاك محقق ، وهو الوباء الذي حل بالحارة وأهلك كل ما هو حي فيها . ثم مناجاته للنجوم وسهره الليل، حتى كاد أن تنكشف عنه الحجب ويرى أشباحا ويسمع أصواتا ، وهو سلوك يتشبه فيه بالعابدين وأولياء ا لله الصالحين.

وحتى أناشيد التكية – وعلى الرغم من أنه لا يفهم لغتها – ولكنه ينتشي لسماعها لأنها بالنسبة له كلغة الوحى ، ولغة الوحى الصوفي تدخل مباشرة إلى القلب . وتتحول كل شخصيات الرواية بفعل عنصر الزمن وتفاعله مع كل شخصية على حدة ، فمنهم من تقهره الشيخوخة ويستسلم ، ومنهم من يأبى ، ومنهم من يلقى مصيره المحتوم وهو الموت ، أما " عاشور الناجي" فلا يخضع لضربات الزمن، وقد بلغ الستين من عمره ولم

(١) منهج الواقعية فى الادب (الفصل الخاص " النموذج والبطل ") ص ١٤٧ – ١٧٢
(٢) استلهام الينبوع – السابق – ص ٨٤ – ٩٠

تعرف الشيخوخة طريقها إليه ، ولم تتخل عنه قوته ونشاطه : " الشباب العجيب البالغ الستين من عمره ، القوى النشيط الفاحم الشعر " (١) ، تلك كانت آخر صورة انطبعت له في ذهن" فلة " زوّجته قبل إختفائه .

ولأن " أمثال عاشور الناجي لايموتون بل ينتقلون من دار إلى دار،يغيب عاشور الناجي، يختفي فلا يعثر له أحد على جثة ، تيمة إسلامية أخرى أو قل دينية ففي كل ديانة غائب يحلم به أبناء جلدته ويظل أملا ومثالا ويتجسد أسطورة " (٢)

وتلعب فكرة "الحلول " بمفهومها الصوفي دورا كبيرا في الوجود الروحي لشخصية عاشور الناجي على طول فصول الرواية . بمعنى أن وجوده المادي انتهي بانتهاء الحكاية الأولى ،وقد ضمن المؤلف في نهاية هذه الحكاية وهي الخاصة بعاشور الناجي، فقرة أسماها "الخاتمة " لخص فيها حياة عاشور وما وصل إليه من مكانة في حياته المادية ، وكأنه بتلك الخاتمة ينهي الوجود المادي للشخصية ، ولكن بقي وجوده الروحي قائما، مع تعاقب الأجيال من أبنائه وأحفاده، حتى جاء عاشور الجديد ، وكأنه بمجيئه حلت روح عاشور الجد الأكبر من جديد (٣) .

وفي واقع الأمر أنه بتعاقب الأجيال واندثار القيم وروح الخير ، وحلول السلوك الدنيوي وتصارع قوى الشر مع الخير، صار عاشور الناجي بسلوكه الفطري وتعاليمه المثلى، بمثابة أسطورة ولى زمانها وصار الجميع يتطلع لظهوره من جديد . وكأنما هو المهدي المنتظر

---

(١) الحرافيش – ص ٨٩

(٢) إبراهيم الدسوقي شتا : الحرافيش : الحلم ، العهد ، النبوءة . عالم الكتاب ، يناير/فبراير/مارس ١٩٩٠ – ص ١٠٦

(٣) حول توظيف العنصر الاسطوري فى الرواية المصرية المعاصرة – السابق – ص ٣٥

الذي بقدومه ينحصر الشر وينتصر الخير . ولطالما ردد أحفاده العبارات التي تدل على أن عاشور موجود بينهم ، ولم يمت وهو دائما " الحاضر الغائب "

- عاشور حي . أشفق على الناس من مواجهة خلوده فاختفى .
- لا يفهم عاشور إلا من اشتعل قلبه بالشرارة المقدسة .
- عاشور معجزته في الحلم والعهد .
- إن عاشور الناجي روحه تقرب فيما بينهم .
- كان جدك عاشور وليا .

هكذا ردد أبناؤه وأحفاده من بعده لقد جعلوا منه أسطورة، أو وليا من أولياء ا لله الصالحين ذوى البركات والكرامات ، وعلى هذا يمكن أن نقول إن " عاشور يمثل العقل ، فهو العقل القدسي الحي أو إن شئنا بلغة التصوف الذي يلعب دورا كبيرا في هذه الملحمة العظيمة قلنا إنه القلب الذي يستطيع أن يرى الصور ويتغلب على النفس ، إذن فعاشور الناجي بالفعل هو الإنسان الكامل والولي المتخلق بأخلاق الأنبياء والطامع إلى حل كل الألغاز والمحميات والمتناقضات التي تحيط به ، القوى العالم " بعلم لدنى " المؤمن الذي خلق في أحسن تقويم " (١)

وتبلورت تلك المكانة المقدسة لعاشور بتوالي الفتوات على الحارة سواء من منهم من سلالة الناجي أو من خارجها ، وكان عنصر المقارنة بالمثال – عاشور الناجي – قائم مع كل " فتوة " ينصب على الحارة ، وتحولت مهمة الفتوة إلى الحد الذي تلاشت فيه الملامح والقيم القديمة ، وصارت ضربا من البلطجة وممارسة شتى مظاهر الفسق والقهر وإذلال الفقراء ، وسلب ونهب الأغنياء. فلم يحدث أن تولى الفتونة شخص سوى– هذا فيما عدا شمس الدين

---

(١) الحرافيش : الحلقة العهد النبوءة – السابق – ص ١٠٥

الناجي – فكل من تولاها من آل الناجي ، يعاني من خلل في التكوين الشخصي ، فسليمان الناجي ضعفت نفسه وآثر الحياة الناعمة الرغدة تلبية لرغبة زوجته " سنية السمري " بنت الأعيان وانتقل إلي دارها مستعذبا الحياة الجديدة ، وأصبح ينتمي إلى فئة الوجهاء .

أما " وحيد الناجي " الذي ولع بالمخدرات وممارسة الشذوذ واستسلم لتيار الإغراء ، وقويت في نفسه نوازع الأنانية ، واندثرت معها أحلام العهد والبطولة ، وبات كل همه استغلال هيبته كفتوة في ممارسة كل ألوان الرذيلة . وجاء " جلال" من بعده فتوفرت فيه القوة الجسدية التي مكنته من تحدى فتوات الحارات الأخرى ، ولكن أصابته لوثه تحدى الموت والخلود ، متخيلا أنه بتآخي الجن ينشد الخلود ، وكانت نهايته مؤسفة ومخزية في نفس الوقت . أما "سماحة " فقد استغل قوته وعنفوانه في خلق أسطورة وهمية حوله . وكان ينتقل ما بين البوظة والغرزة وبيوت العاهرات ، وفي عهده ازداد الأغنياء غنى ، وازداد الفقراء فقرا وتعاسة ، وما سلم حرفوش من الإهانة والذل على يد سماحة ، حتى صارت أيامه أشد وطأة على أهل الحارة من أيام الوباء . وجاء بعده" فتح الباب "الذي عرف عهده بالصحوة القصيرة ولكنه لم يصمد وقد خذلته بنيته الجسمانية الضعيفة الهشة من أن يكون فتوة للحارة ، وبات أسير الخوف منزويا في داره متعللا تارة بالمرض وتارة بالزهد حتى استأثر بالفتونة " حميدة " وأمره أن يبقى في داره دون عمل .

وأخيرا جاء " عاشور الناجي الحفيد " أو الجديد ، الذي أعاد عهد " عاشور الناجي " بقيمه وتعاليمه وحقق الحلم للحرافيش ، ليبعث عهد الفتونة من جديد وليبلغ أقصى درجات القوة وأنقى مراحل النقاء الروحي. ويتضح جليا أن هذا القصور النفسي أو الجسدي في النماذج السابقة، كان بمثابة جوانب سلبية تعضد في نفس الوقت الجوانب الإيجابية في أبعاد شخصية

" عاشور الناجي" حتى أنه استمد تلك المكانة المباركة المقدسة وصار " أسطورة " بالمقارنة والتضاد مع شخصيات أخرى تعبر عن مناحي التناقض، وحضوره الرمزي أو الروحي على مر الأجيال ، جعل تلك المقارنة والتضاد دائما في حالة احتدام ، وإقرارا لفكرة " الحلول " بمفهومها الصوفي حتى جاء المهدي المنتظر أو عاشور الجديد متحليا بمعظم صفات جده الأكبر ، ليطلق الشرارة ويحقق الحلم .

ب- الراوى وصيغة البث الشعري .

إن شخصية الراوي في "ملحمة الحرافيش " تعد عنصرا حيويا في إبراز الشكل الفني المتفرد الذي قدمت به الرواية . والراوي هنا ليس بشخصية مجسدة تشترك في صنع الحدث أو الفعل مثل بقية شخصيات العمل . ولكنه هو تلك الشخصية الكامنة المهيمنة على النص الدرامي ككل . وقد تمثل وجوده في الرواية على مستويين ، المستوى الأول يقدم فيه السرد والحوار في صيغة تقريرية ذاكرا أدق التفاصيل مستخدما كل السبل الفنية للإيهام بالواقع ، معتمدا على التلخيص لتخطى الثغرات الزمنية ومستخدما صيغة الفعل الماضي كأحد الملامح الملحمية ، محاولا أن يكون محايدا قدر استطاعته بالرغم من انعكاس وجهة نظره الخاصة ولكن بشكل محكم .

وهو بصفة عامة يمثل الراوي التقليدي الذي ينقل الواقع بأمانة شديدة في صورة فنية توحي بما يمكن لأن يكون عليه مجتمع " الحارة " وهذا المستوى يحتل الجزء الأكبر من مساحة

النص الدرامي ويشكل الوجهة الأساسية للعمل . أما المستوى الثاني – وهو ما يهمنا دراسته في هذا الفصل – فيتحول منه الراوي من أسلوب السرد والحوار إلى صيغة أخرى، جاز أن نطلق عليها صيغة " البث الشعري " . وبهذه الصيغة يتغير موقع الراوي من النص الدرامي فبدلا من أن يكون شاهدا محايدا ، يصبح جزءا من الحكاية وغير محايد ويحدث تلاحم بينه وبين العالم الداخلي للشخصية ، بحيث تأتي هذه المقاطع الشعرية غير منسوبة لقائل ويصعب التمييز بين ما إذا كان هذا صوت الراوي أم صوت الشخصية التي تشترك في الفعل أو الحدث [١] .

وتتميز هذه المقاطع بأنها تبعد لغتها عن الصيغة التقريرية الواقعية ، وتتميز بأنها فضفاضة ذات نفحة أسطورية تتناول هذا العالم من منظور جديد غير ملموس أو مرئي .على العكس تماما من المنظور الواقعي المتمثل في المستوى الأول .

مثال ((في ظلمة الفجر العاشقة ، في الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا)) [٢]

إن بعض هذه المقاطع يبثها الراوي كوحدة مكتملة البناء منفصلة شكلا وموضوعا عن السياق والحدث الدرامي ، ويمكن الوقوف عندها للتأمل لما تحويه من عبارات الحكمة ، ذات الطابع الفلسفي والدفقة الشعورية المكثفة التي تبعدنا عن صرامة وواقعية النص .

---

(١) أنظر : كاف– صوت الراوي– دراسة في ملحمة الحرافيش – السابق –ص ٢٨

(٢) الحرافيش . ص ٥

مثال . ((تنساب عربة مكللة بالزهور والحياء . صلصلة عجلاتها المدوية لا يسمعها أحد. الأذن لا تسمع إلا ما ترغب في سماعه . يتوهم الفحل أنه اقترن بالدنيا قران دوام. ولكن العربة لا تتوقف والدنيا زوج خئون)) (١)

وفي مواضع أخرى تضمنها النص الدرامي من هذا البث الشعري ، نجد الراوي يستثير الحث الميتافيزيقى، بحيث ينظر إلى الطبيعة باعتبارها كائنا حياً ومعجما يمكن قراءته لمن يداوم التعامل معه . وقد خرج بذلك من نطاق التعامل مع الوعي الفردي إلى نطاق التعامل مع الوعي الكوني وأنسنة الطبيعة ((متعديا المستوى الأول الدلالي السطحي إلى نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها ، فهي توصف كما هي في الواقع الموضوعي لتكتسب عقب هذا مباشرة بعدا جديدا يتعدى المنظور الخارجي ويتصل بمعناها في لوحة الوجود كرمز كوني له أسراره وسحره ودلالته)) (٢) مستغلا في ذلك طبيعة عناصرها وما تضفيه من شاعرية ورومانتيكية .

" شعر بأن الخلاء يلتهم الأشياء . يود أن يتسلق شعاع الشمس أو يذوب في قطرة الندى ، أو يمتطى الريح المزمجرة في القبو " (٣)

وفي موضع آخر :

"سحب الهموم تراكمت، أمطرت قلقا وكآبة . وحل بالأركان الضجر . تجسدت همسات الإغراء مثل قوس قزح " (٤)

---

(١) السابق – ص ١٣٠

(٢) منهج الواقعية في الادب – السابق – ص ٣٢٣

(٣) الحرافيش ص ١٣

(٤) السابق – ص ٢٤٨

وبالرغم من ضآلة حجم مستوى البث الشعري للراوي نسبة إلى المستوى الواقعي التقريري ، إلى أن هذا المنظور اللاواقعي لصوت الراوي التقط بعض الأسرار الكامنة تحت مظاهر الواقع ، وخرج بالنص من رتابة نسخ الواقع وشراسته وتقديم الشروح المنطقية والتحليلات الاجتماعية ، مضفيا نفحة خاصة أو صيغة جديدة من صيغ الواقعية على النص متخذا هذا الإطار الروائي المتميز .

ج- مزج الخيال بالمنظور الواقعي للحدث

اعتمد المؤلف في تصويره لغالبية أحداث الرواية على المنظور الواقعي ، آخذا في اعتباره احترام منطقية الحدث وتطوره بشكل تلقائي ، جاعلا " الحارة " بكل أبعادها المكانية والبشرية الواقعية ، والتي برع نجيب محفوظ في تصويرها مسرحا للأحداث كأحد الوسائل الفنية للإيهام بالواقع . ولكن المؤلف لم يلتزم بذلك المنظور الواقعي الصارم إلى النهاية ، وآثر أن يدخل عنصرا جديدا يسير جنبا إلى جنب في خط متواز مع المنظور الواقعي ، وهذا العنصر يعكس قدرا من الغموض والرهبة مصحوبا بنفحة سحرية كامنة تستقطب الشعور ، وتحرك مخزون المعاني . وقد وظفه المؤلف لخدمة الحدث مستخدما في سبيل تحقيق ذلك أساليبه الفنية بحرفية بالغة، في محاولة لخلق عالم المجاز والحقيقة معا في وقت واحد ، إنه " عالم سحري حقيقي تختلط فيه حدود الممكن بالمستحيل وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع ، ويصبح العمل بأكمله عبارة عن استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية " [1]

---

(١) منهج الواقعية في الادب – السابق – ص ٢٣٠

فيتحول منطق الحياة ويتحول الإنسان إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط.

وسنتعرض بالشرح والتحليل في هذا الموضع من البحث لتلك الأساليب الفنية التي اتبعها الكاتب، للخروج بالحدث من إطار القياس الواقع وإدراجه في مجال تلك الصيغة المستحدثة للواقعية . وقد اعتمد المؤلف بشكل مهيمن على التصوير الفني للحدث – كأحد الأساليب الفنية – وإكسابه النفحة الصوفية الأسطورية اللاواقعية ، المحلقة والتي تبعد بالنص عن ملامسة أرض الواقع ، وتغلفه بالغموض والرهبة . وقد تخيرنا بعض الأمثلة من النص الدرامي للوقوف عليها ورصد التحول .

فعندما أحل الوباء بالحارة سيطر على أهلها الرعب والحزن لقسوة ما يحدث ، وقد تأثر "عاشور الناجي"بشدة،مثل بقية أبناء الحارة فهرع إلى ساحة التكية في جوف الليل كعادته ، يلتمس أن يجود ساكنوها على الحارة بالبركة فيحل عنها الوباء والهلاك .

" رنا عاشور إلى شبح البوابة ، إلى هامتها المقوسة ، بإصرار حتى دار رأسه . تضخمت البوابة وتعملقت حتى غابت هامتها في السحب . ما هذا يا ربى ؟ إنها تتمخض عن حركة بطيئة دون أن تبرح مكانها. تتموج وقد تنقض في أى لحظة . وشم رائحة غريبة لاتخلو من نفخة ترابية . إنها تتلقى من النجوم أوامر صارمة . جرب عاشور الخوف لأول مرة في حياته . نهض مرتعدا ، مضى نحو القبو وهو يقول لنفسه إنه الموت . " (١)

بهذا التصوير تخطى المؤلف هنا حدود التصوير الواقعي للحدث إلى صيغة أخرى لا تستند على الرؤية المجردة لعناصر البيئة ، بل تعداها إلى حد المكاشفة ونفاذ البصيرة ،

---

(١) الحرافيش . ص ٥٧

وهو ما يتطلب درجة عالية من الشفافية الروحية تصل إلى حد " التجلي " بمعنى " ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب " [١] وهي تيمة صوفية يتمتع بها أصحاب الكرامات . وتخير المؤلف تلك العبارات المجازية الحلمية لتصوير الحدث في هذه الصيغة التي تحوى بين طياتها شعور بالغموض والرهبة.

وفي واقعة زفاف شمس الدين الناجي على عجمية ، قدم المؤلف الحدث في تصويره الواقعي بادئا بوصف مراسم الزفة التقليدية في الأحياء الشعبية ، ثم نراه فجأة ينتقل بالنص عن حيز الواقع ، محلقا في أجواء بعيدة غير محسوبة أو محسوسة .

"رأى شمس الدين أن يطير بلا توقف . عند كل محطة تهزه نشوة سرور وإلهام . وباركه عاشور الناجي وهو يمتطى مهرا أخضر . وهزجت له الملائكة فوق قطع السحاب . وانفتح باب التكية وتدفق اللحن الملكي وثمار التوت " [٢]

لقد تحول المؤلف بالحدث من دائرة الواقعية إلى التحليق في عالم الخيال ، عبر عملية تراكمية من التصوير الفنتازي للواقعة الأصلية ، مستندا في ذلك على موروث ديني وهو واقعة المعراج النبوي الشريف مستعيرا بعض ملامحها . والعبارة التي اقتطعناها من النص تبدأ بفعل "رأى" والكلام هنا عن شمس الدين الناجي–أي أن الحدث بهذا التصوير الواقعي يدخل في حدود الرؤية ، وليس تحقيق الفعل ولكنها رؤية بمنظور خاص يعمل في منطقة وسيطة ، هي خليط من الوعي واللاوعي الفردي ، مستعينا في التعبير بالملامح الظاهرية للأسطورة دون الانتماء إليها أو الدخول إلى عالمها .

---

(١) عبد الرازق الكاشاني-إصطلاحات الصوف-تحقيق محمد كمال إبراهيم جعفر-الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١ . ص١١٥

(٢) ملحمة الحرافيش . ص ١٢٥

وبعد أن ينتهي هذا المشهد الخلق في أجواء اللاواقع ، يسترسل الراوي في سرده لبقية مراسم الزفة ولكن من منظور واقعي ، وتطأ أقدامه أرض الواقع من جديد . وينطلق السرد الواقعي للنص دون تحرج أو فصل في الشكل .

" أما عجمية فقد حملت على هودج مكلل بالستائر المزركشة ، واستقبلتها فلة بوجه مشرق وقلب كئيب " (١) .*

ومثلما صور الراوي واقعة زفاف شمس الدين بهذا الشكل الأسطوري ، صور واقعة وفاته -والتي جاءت بعد معركة دامية مع فتوة العطوف تلقى فيها ضربة أصابته في الصميم- وقد كان شمس الدين أكثر فتوات سلالة الناجي تمسكا بتعاليم ومبادئ ونقاء روح والده ، وصورت لحظات احتضاره على النحو التالي :

"أقبل نحوه عاشور الناجي حاملا على ذراعيه أمه الجميلة في كفنها الكموني ، وفرح لظهور عاشور بعد اختفائه الطويل . وقال إنه كان على يقين من ظهوره ذات يوم ، ولكن ألم تدفن أمه بعد ؟ وبعد لحظات الرضا تهبط سحابة فيمتطيها ذو الحظ فترتفع به في جوف القبة . عند ذلك لا يبالي بالموجات المثبطة التي يتلقاها من المجهول . ويصارع شمس الدين الناجي المجهول في وحدته . إنه يصده عن السير ، يرفع أديم الأرض حيال قدميه ، يسرق

---

(١) الحرافيش . ص ١٢٥ .

* ولنجيب محفوظ هنا يذكرنا بأسلوب جارثيا ماركيز في رواية " مائه عام من العزله " ، فبعد أن يذكر لنا الراوى حادثه أو موقف ينتمى إلى منطق الخوارق والعجائب التى يرويها فى ثنايا الحدث ، يستطرد . وكجزء متمم لها بنفس الطريقه التى يروى بها أبسط الأحداث الواقعيه وبأسلوب طبيعى غير متكلف يستدرج القارىء إلى التسليم بأن ماحدث أمر طبيعى فى عالم ماكوندو .

- محمد على إبراهيم . مائة عام من العزلة وملامح الرواية الجديدة فى أمريكا اللاتينية. إبداع - يونية - يولية ١٩٨٣ ص ١٠٨

فوزه العظيم ببسمة ساخرة . ويكور قبضته ، ويسدد إليه ضربة في الصدر لم يعرف لعنفها مثيلا من قبل " (١)

إن تصوير لحظات الاحتضار هنا جاء أيضا من منظور تخطى حدود الوعي الفردي إلى منطقة تنتمي إلى اللاوعي ، تتكشف فيها الحجب ، رأى فيها شمس الدين من رحلوا من قبله ، أبيه وأمه ورأى المجهول (*الموت*) في صورة شخص يصارعه ويتغلب عليه . واستخدم المؤلف الصياغة الحلمية في التعبير وجعلها وعاءا للحدث ، الذي بدا شفافا مهيبا لاينتمي إلى واقع مثل تلك التجربة القاسية الدقيقة ، ولكنه اعتبر أن لحظات احتضار شمس الدين " هي نموذج لموت الإنسان من الداخل ذلك الانهيار الذي يسبق الانهيار الخارجي ، نموذج لموت الهمة ، وهذا الموت الصوفي هو نهاية كل من يعيشون حياتهم متبعين الداخل لا الخارج"(٢)

وكما عهدنا من قبل ، بعد عرض المؤلف للحدث في تلك الصيغة المستحدثة الخيالية والتي صور فيها الموت اللامادي – يرجع المؤلف إلى عالم المادة والواقع ليصف لحظة النهاية – أو الموت المادي – بكل واقعيتها .

" تأوه شمس الدين الناجي ثم تهاوى فتلقفته أيدي الرجال " (٣)

وقد تشكل تلك الوقفات اللاواقعية، والتي يبثها المؤلف في صلب النص وحدة أساسية تتفاعل وتتلاحم مع بقية وحدات أو مفردات الحدث الدرامي ، والاستغناء عنها يحدث خلخلة في البنية الدرامية ويؤثر بشكل رئيسي على القالب الفني المتميز للعمل .

---

(١) الحرافيش . ص ١٤٤ – ١٤٥ .

(٢) الحرافيش : الحلم ، العهد، النبوءة . ص ١٠٧

(٣) الحرافيش . ص ١٤٥

وقد تؤدى تلك الوقفات مهمة أخرى ، وهي الولوج بـالنص من عـالم الواقعيـة المجردة إلى عـوالم وأجواء أخرى، تتعـامل مع الوعـي واللاوعـي الذاتـي علـى السـواء . وتلـك الأجـواء الجديدة لا محل لها لأحكام العقـــل والمنطـق المنضبـط ، ولكنهـا تخضـع لقيـاسـات أخـرى تحكمها ملامح الصوفية بجنوحها الميتـافيزيقى،والأسـطورة ،الـتي هـي الوجـه الآخـر للصوفيـة بأبعادها غير الواقعية.

ونأخذ لذلك واقعة مقتل مهلبية على يد الفتوة الفـللي ورجاله أمام عين سماحـة ، والـذي اتفق معها على الهروب من الحارة ، بعدما اضطرت للموافقة على الاقـتران بـالفللي ، ولكـن الفللي اكتشـف تـآمرهـا مـع سمـاحـة وفاجأهما الاثنين ، وقتلت مهلبية وهرب سماحـه فقفـز من فوق سـور التكية المدجـج بقطـع الـزجاج المدبـب المغـروس، فأصابـه في البطـن والصـدر والأطراف وارتمى متـأثـرا بجراحه فاقدا للوعي . وإلى هنـا ينتهـي الحـدث أو الفعـل الواقـع ، ولكن الراوي لا يكتفي بـذلك ويتخـطى منطقـة اللاوعـي للشخصية ، مصورا بكل دقـة مـا يجرى فيها على النحو الآتي :

" السحب تهبط . تتهاوى مثل الأطياف .. السقا يوزع قربة مليئة بالدموع . عاشور الناجي يتفقد الحارة الخالية . يقطع الحزن قلبه على الشهداء . يصـف الشوطة ويأخذ بتلابيبها . ثـم يرقص رقص النصر. يتلاقى مع سيدنا الخضر في السـاحة . إني قـادم لأقـودك إلى الســـدرة . يسيران مشتبكي الذراعين فوق شعاع كوكب مضيء ". [١]

ينتقـل سماحـة في غيـوبـة إلى عالم آخر – تكشفت معالمه للراوي – يرى فيه كل الذيـن رحلـوا مـن آبائه ، حيث تتسـع الـرؤيـة الكونية السـحرية وتنمحي فيه الحدود بين الأحياء

(١) الحرافيش . ص ٢٢١ – ٢٢٢

والأموات والجماد ، وتكتسب الأشياء والظواهر نواحي وقدرات مميزة ، وقد ساعد توظيف المؤلف للجنوح الميتافيزيقى الصوفي ، والتشبه بملامح الأسطورة في إضفاء هذه الصورة اللاواقعية أو بمعنى أدق الواقعية السحرية . والتي تعد وحدة أساسية في تحقيق الفعل الواقع، بدليل–واستكمالا لبقية الحدث–أن سماحة عندما استرد وعيه وأفاق من تلك الغيبوبة ،وجد نفسه في فراشه وعمه يهمس في أذنه " إنك هنا سر من الأسرار الخفية " [1] .

ويبقى هذا المقطع سحري الملامح ، الذي بثه المؤلف في النص ليوحي للقارئ بأن هناك عالما آخر ، ومستوى آخر للإدراك تتعامل معه الشخصية ويشترك بشكل جذري في تحقيق الفعل . وليؤكد أن كلا العالمين (*الواقعي – السحري*) هما مستويان مختلفان من مستويات الإدراك ، يعملان في تلاحم حميم لخلق هذا العالم الغريب الغامض .

وإذا ما جئنا إلى الحدث الأخير في الرواية ، وبعد أن حقق عاشور الناجي الحفيد العدل والنقاء والطمأنينة من جديد " وهكذا بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة . وأنقى درجات النقاء " [2] ذهب عاشور الحفيد عقب منتصف الليل إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ، ورحاب الأناشيد وهناك كان المشهد الأخير.

" سبح في الظلام صرير فرنا إلى الباب الضخم بذهول. رأى هيكله هو يتفتح بنعومة وثبات . ومنه قدم شبح درويش كقطعة مجسدة من أنفاس الليل . مال نحوه وهمس ..

استعدوا بالمزامير والطبول ، غدا سيخرج الشيخ من خلوته ، ويشق الحارة بنوره ، وسيهب كل فتى نبوتا من الخيزران وثمرة من التوت ، استعدوا بالمزامير والطبول .. " [3]

---

(١) السابق – ص ٢٢٣

(٢) السابق – ص ٥٦٠

(٣) السابق – ص ٥٦٣

وقد أراد المؤلف بهذا التصوير للحدث أن يستثير الحس الأسطوري الكامن ، بالرغم من أن النص لا يستند على موروث أسطوري محدد ، ولكنه يستعير الملامح الأسطورية التي تفقد السياق القصصي عملية المنطقية ، مستعيضا عنها بمبدأ النظام الداخلي الخاص في الربط بين المفردات ، مستخدما في التعبير عن ذلك صيغة حلمية إيمائية ذات دلالات متعددة ، تتحول فيها جزئيات الحدث الواقع إلى جزئيات مجازية تقوم على التضمين الأسطوري أو السحري الذي يكسبها نفحة الرهبة والغموض .

ومما سبق يتجلى لنا بشكل واضح كيف وظف الكاتب التصوير الفني بأنماطه الخاصة (*الصوفي – الأسطوري– السحري*) في تحويل الحدث من حدث واقع إلى مبالغات تخرج، عن قياسات المنطق ومبدأ السببية ،وتقف على مشارف الفعل المعجزة ، وتتفاعل مع مستوى الوعي الذاتي للفرد سواء الواعي أو اللاواعي أو حتى منطقة الوسط " التجلي " تبعا لحيثيات الفعل نفسه .

ولننتقل إلى تناول وسيلة فنية أخرى استخدمها المؤلف بحرفية بارعة لتعطى له الحرية المطلقة في تحقيق العقل المعجزة ، وتكسر قوانين العالم الخارجي وتحويل الحدث بزاوية انحراف كبيرة ، حيث أنها تعمل في منطقه اللاوعي الذاتي للفرد . وهي وسيلة استخدام ظاهرة (*الأحلام*) والتي تتعامل مع العالم الداخلي للإنسان وتفتح له أبواب العجائب والسحر ولذا فقد تخيرنا ثلاثة من هذه الأحلام – والتي أثرى بها النص الروائي – وذلك لأهمية تلك الأحلام الثلاثية حيث أنها ، أحلام مصيرية غيرت من مجريات الحدث وحولته إلى شبه معجزة لا تخضع لحسابات المنطق الواقع للرواية .

والحلم الرئيسي هو الذي كان أحد العناصر الهامة التي جعلت من عاشور الناجي " عاشور الأسطورة " حيث كانت معجزته في " الحلم والعهد " وهو رؤيته الشيخ عفرة في المنام ، عندما حل الوباء وبدأ يفتك بأهل الحارة ، وذهب عاشور من منزله إلى ساحة التكية كعادته ، وهناك رأى الموت وشم رائحته- على حد تعبيره . فهرع إلى منزله ولأول مرة يجرب إحساس الخوف في حياته ، وامتلأ صدره العريض بالعنف والأسى ، ونام ساعتين " رأى في وسط الحارة الشيخ عفرة زيدان . هرع نحوه مجذوبا بالأشواق . كلما تقدم خطوة سبق الشيخ عفرة خطوتين . هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل . وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم . واستيقظ في غاية من القهر " [1]

واعتبر عاشور هذا الحلم هبة مباركة من الرحمن عز وجل ، خصه بها دون غيره ليحذره هو وأهل حارته من الهلاك ، ويرشده إلى طريق النجاة ، ومن هذا المنطلق حمل عاشور نفسه مسئولية تبليغ أهل الحارة بما رآه ، وتحذيرهم من البقاء وإرشادهم إلى طريق النجاة ، وهو الهروب إلى الخلاء والصحراء . وبالفعل بدأ عاشور بأسرته - زوجته وأبنائه - ولكنهم لم يستجيبوا ، ولجأ إلى شيخ الحارة ولكنه سخر منه واتهمه بالجنون ، وحذره من أن يحدث بلبلة بين أهل الحارة وإلا أبلغ عنه القسم ، وعلى هذا قرر عاشور الهجرة إلى الخلاء مع أسرته الصغيرة زوجته فلة وابنه شمس الدين ، وقد تحقق الحلم فيما بعد ففتك الوباء بكل أهل الحارة ، ولم ينج من الهلاك إلا عاشور وأسرته ولهذا سمى بعاشور الناجي . والحدث بهذه الحيثيات يستند في مجمله على موروث ديني يستمد منه الملامح الرئيسية وهو قصة الطوفان لسيدنا نوح عليه السلام .

---

(١) السابق - ص ٥٧

أما الحلم الثاني فكان لوحيد الناجي ، ذلك العربيد الأعور الشاذ الذي عرف بضعفه وسوء سلوكه ، ولكنه في أعقاب ليلة معربدة رأى حلما طويلا :

رأى نفسه في الساحة أمام التكية ولم يكن من المولعين بالساحة . وجاء درويش فقال له:

– الشيخ الأكبر يخبرك بأن العالم خلق فجر الأمس .

فصدقه وحيد ثملا بسعادة تفوق التصور . وحمل على هودج فراح يشق الحارة بين صفين من الرجال والنساء . ورأى محاسن البولاقية وهي تشير إليه وتقول :

– اصعد

فارتفع الهودج ، فحملته الريح إلى الخلاء يحدق به جبل أحمر . ووجد نفسه يتساءل:

– أين الرجل

فانحدر عملاق من سفح الجبل وقال له :

– اثبت في مركز النجاة .

فقال له بيقين :

– إنك أنت عاشور .

فتناول ساعده ودلكه بدهان قائلا :

– هذا هو السحر : (١)

وعندما استيقظ وحيد وجد نفسه مفعما بالهام . أذعنت له القوة والتفاؤل والنصر . لم يشك أنه قادر على المعجزة . وأنه يستطيع أن يقفز من سطح الدار إلى الأرض دون خوف من الكسر . وذهب إلى مجلس الفتوة " الفسخاني " وانقض عليه بكل قوته ضاربا بيده المسحورة ، فتقهقر الرجل وقضى عليه هو ومن معه من رجال ، ووثب وحيد إلى عرش

(١) السابق . ص ٢٦٦

الفتونة بأعجوبة ومعجزة اليد المسحورة . ومضى ينوه بالحلم الذي رآه والمعجزة التي أحدثتها يده المسحورة .

والحلم الثالث رآه عاشور الناجي الحفيد ، وهو الذي بات يتطلع إلى تحقيق العدل والأمان للحرافيش من جديد ، ويعيد عصر جده الأكبر عاشور الناجي ، ولكنه كان دائم التردد ربما بعدم ثقته الكاملة بنفسه وبمن حوله أن يخذلوه ، وربما خوفا من بطش الفتوة وأعوانه ، أو لأنه لم يكن واثقا من أن تبدأ الشرارة الأولى ؟ . ولكنه رأى في منامه من اعتقد أنه عاشور الناجي . ورغم أنه كان يبتسم فقد سأله بنبرة عتاب واضحة :

– بيدي أم بيدك ؟

وكررها مرتين فوجد عاشور نفسه يجيبه وكأنما أدرك ما يسأل عنه :

– بيدي .

فظل الناجي باسما ولكنه توارى كالغاضب مخلفا وراءه الخلاء [١] . بعدها عرف عاشور من أين تأتي البداية . وأنها بيده ولكن مع الحرافيش وليس بدونهم. ولأول مرة يثور الحرافيش محطمين في وجههم كل شيء لينصب لهم " فتوة " من جديد يقيم العدل ، ويعيد الفتونة إلى أصولها في عهد عاشور الناجي .

والأحلام الثلاثة السابقة والتي استرعت الوقوف عندها ، والنظر إليها بعين فاحصة مدققة حيث أنها تمس أحداثا مصيرية بالنسبة للشخصية صاحبة الحلم ، وبالرغم من أن الجزء الكبير منها يتعامل مع منطقة اللاوعي الذاتي للشخصية (*منطقة الحلم*) إلا أن الجزء الباقي دخل في نطاق العقل الواقع ووعي الشخصية (*بعد الاستيقاظ*) ، فقد

---

(١) السابق – ص . ٥٤٨

حدث توحد بين العالمين (*الوعي / اللاوعي*) وتحقق الفعل الواقع ، الذي تحول بزاوية انحراف كبيرة لا تخضع لمنطق السببية أو الحسابات التقليدية للواقع بكل معاييره.

وهو الأمر الذي أدى بشكل حتمي ومباشر إلى تغيير مصائر الشخصيات الفاعلة وترتب عليه تغيير كل مجريات وحسابات الأمور . ومن هذا المنظور نجد أن الأحلام كوسيلة فنية لما لها من مرونة وحرية عدم الخضوع للمنطق . كانت بمثابة أسلوب موفق استخدمه الكاتب ، ليتخطى به ضوابط الواقع (١) ويحقق الفعل المعجزة بمنطق وأيدلوجية خاصة .

ففي الحلم الأول وبنجاة عاشور ومن معه من الهلاك ، أصبح الناجي الوحيد ليرجع إلى الحارة من جديد ، وينشر فيها تعاليمه ورسالته في تحقيق العدل والكفاية ، وتصبح معجزته في (*الحلم والعهد*)الحلم عرفناه ، أما العهد فكان في الرسالة التي سعى لتحقيقها حتى النهاية، وحتى بعد اختفائه ولهذا صار (*عاشور الأسطورة*) . والحلم الثاني أعاد لآل الناجي سطوتهم وهيبتهم بعدما ضاعت سنوات طويلة ، ولم يكن هناك أمل في رجوعها مرة أخرى فما فعله عاشور الناجي لحفيده وحيد في الحلم - دلك يده بالدهان السحري الذي وهبه قوة خارقة تغلب بها على الفتوة وأعوانه-وما ترتب عليه من نتائج من تحقيق الفعل الواقع ، لو لم يكن ذلك لكان من المستحيل أن يتربع وحيد على عرش الفتونة بدونه، لأنه أمر خارج حسابات الزمن والمنطق ولكنه أمر " شديد البساطة واضح الدلالة"(٢) إنه المعجزة .

---

(١) ينظر : حسن البنداري . فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ
الفصل الثاني من الباب الثالث "توظيف الحلم" مكتبة الأنجلو المصرية - طبعة ثانية ١٩٨٨ .

(٢) يحيى الرخاوي . الإيقاع الروائي ونبض الإبداع . فصول يناير/فبراير/مارس.١٩٨٥ ص ٨٢

أما الحلم الثالث فهو الشرارة الحقيقية ، والتي أشعلت صدر عاشور الحفيد وثبتت أقدامه وأضاءت الطريق أمامه ، وعليها عرف من أين تأتي البداية والتف الحرافيش من حوله ، وقامت الثورة به وبهم. وهو فعل يدخل أيضا في عداد الإعجاز ويكسر قوانين المنطق . وعلى هذا نرى أن نجيب محفوظ جعل الحلم في الرواية " علامة على الطريق تعلن عادة تغيير الاتجاه ، وعلامة مفترقية أو تنبؤية " [١] تستخدم لتحقيق الفعل الخارق غير الخاضع لقياسات وحسابات المنطق والواقع .

ومن منطلق ما ذكرناه من قبل من أن نجيب محفوظ استعار بعض من ملامح الأسطورة ووقف عند مشارفها دون الولوج إلى عالمها ، نتوقف أمام ظاهرة أخرى من الظواهر أو الملامح ، التي تطبع النص الروائي بطابع متفرد يخرج من حيز الواقعية التقليدية ، وهي فعل محدد اتخذ صيغة التكرار تبعا لحيثيات الموقف الدرامي ، متسما بشعائرية وطقسية ظاهرة . وهذا الفعل هو (*الذهاب إلى ساحة التكية*) متخذا شكل طقسية مضمرة تطهيرية خلاقة ، ترتبط بشكل واضح ووثيق بالعديد من المواقف الوجودية ، ربما لتحد من قلقها الناجم إما عند اتخاذ أدوار جيدة على مسرح الأحداث ، أو تحمل المسئوليات وما يتطلبه من تحديد للقرار أو الدخول في حالات سيكولوجية يفرضها واقع الحياة . وهو في هذا لا يستند على موروث أسطوري بعينه ، بل يستند على أحد عناصر الأسطورة بشكل عام وهو" الطقوس " مستعيرا منها تقنية خاصة ، يثرى بها منهجه الجديد في كسر حاجز الواقعية الصارم .

فبداية من عهد عاشور الناجي نفسه ، ومع تتابع الأجيال من الأبناء والأحفاد ظل هناك سلوك أو تقليد متبع ، بل يكاد أن يكون – من شدة الالتزام به – مقدس من قبل أبناء آل الناجي ، وهو " الذهاب إلى ساحة التكية . والانتشاء لسماع الأناشيد المباركة في جوف

---

(١) الايقاع الروائي ونبض الابداع.– السابق – ص ٨٢

الليل " على الرغم من أنهم لا يفهمون لغة هـذه الأنـاشيد . ففي كل المواقف العصيبة يكون المخـرج هـو الـذهـاب إلى ساحة التكية . فلطالما ذهب عاشور الناجي نفسه ، عن مـا تضيق به أمور الحياة وتتعقد الأمور بالدرجة التي لا يستطيع أن يواجه الواقع فإنه " يتربع في الساحة أمام التكية مودعا الغـروب، مسـتقبلا المسـاء ينتظـر انسـياب الأناشـيد " (١) . وعنـد اتخاذه القرار "خـرج من القبو إلى السـاحة . انفرد بأناشيد التكية والجدار الضيق والسـماء المرصعـة بالنجوم. جلس القـرفصـاء وأخفي وجهـه بيـن ركبتيـه " (٢) . أمـا في حالـة الخـوف مـن المجهـول أو المـوت دفعـه القلـق إلى السـاحـة في جـوف الليـل . في ظلمـة داجيـة تهـاوت الأناشيد من التكية في صرحها الأبدي " (٣)

وجاء من بعده ابنه شمس الدين وسلك مسلك والده ، فعندما أراد أن يتخذ قرار زواجه مـن عجمية ابنة الـدهشـان " مضى بـوالدها إلى السـاحة أمام التكيـة في أول الليـل والحنـاجر تشدو بألحانها والنجوم فوقها تومض في سلامة .

وقال شمس الدين للدهشان :

في هذا المكان الطيب كان عاشور يخلو إلى نفسـه ويواصل أسمى أفكار الحياة (٤) .

بعدها اتفقا على الزواج من عجمية وقرءا الفاتحة .

وعنـدمـا غضب شمس الدين لإهانة زوجته لأمه " فلة " اشتد به الغضب " ومضى إلى ساحة

---

(١) الحرافيش . ص ٢٩
(٢) السـابق . ص ٤٤
(٣) السـابق . ص ٥٦
(٤) السـابق . ص ١١٦

التكية منفردا بنفسه في الظلام . لم يسمع الألحان ولا رنا إلى نجم " (١) وعندما انضم سماحة الناجي إلى الفللي الفتوة ، حزن لذلك عمه خضر حزنا عميقا ، واعتبر ذلك الفعل خيبة ومهانة بالغة لآل الناجي لما عرف عن الفللي ورجاله من أمور بلطجة وعربدة ، ونهى سماحة عن أن يفعل ذلك ولكنه لم يستجيب ، بعدها " سهر خضر في الساحة أمام التكية . دفن قلقه ومخاوفه في الظلمة المباركة " (٢) ربما طلبا للهداية ، أو تأملا في رؤيا مباركة فيها الخلاص من المأزق مثلما حدث لجده عاشور .

ومر الزمان وقضى على سماحة أن يعيش هاربا خوفا من انتقام الفللي ورجالة ،حتى عاد إلى الحارة مره أخرى ليرتكب جريمة أخرى تحتم عليه الهرب مرة ثانية ، وقبل أن يهرب " وقف في الساحة أمام التكية . ها هو يمتلئ برائحة الحارة وأنفاسها .ولكن أين النشوة؟ كم حلم بهذه الوقفة كمنطلق لدفعة جديدة من الحياة" (٣) .ودار الزمان وكتب لسماحة الرجوع إلى الحارة مرة أخرى ، في آخر أيامه وفرح بشدة عندما علم بأمر الرؤيا المباركة لإبنة وحيد، والتي بفضلها رجعت الفتونة لآل الناجي من جديد . " وسهر في ساحة التكية . عرفها هذه المرة عن طريق الأذن والأنف واللمس . ودعا بقوة الخيال صورة التكية والسور العتيق . وراح يملأ قلبه بالأنغام في ارتياح وغبطة . " (٤)

وحتى في مباركة الوليد الجديد ، فقد حمل قرة الناجي وليده للتكية التماسا للبركة " حمل الطفل في لفافته ومضى به ليلا إلى ساحة التكية . استقبل فيض الأناشيد في أوله .

---

(١) السابق . ص ١٢٧

(٢) السابق . ص ٢٠٨

(٣) السابق . ص ٢٦١

(٤) السابق . ص ٣١٨

دعا الله أن يجعل من الصغير غصنا في دوحة البطولة والخير . وأن تتجسد فيه الأحلام المقدسة لا الأهواء الجامحة الشريرة . " (١)

وعلم جلال حفيد الناجي ذات ليلة أن أباه يعربد في ساحة التكية . هرع إليه ونهره بشدة عما يفعل ذاكرا أن الحارة تغفر أي شيء إلا ارتكاب المعصية في ساحة التكية . وعندما أنهي جلال الموقف " وجد من نفسه رغبة حارة للعودَة إلى الساحة . لم يخل إلى نفسه أمام التكية من قبل . وكان البرد قارسا فحبك العباءة حوله وطوق وجهه باللاثة . وغمرته الأناشيد مثل أمواج دافئة " (٢) . وحتى في تحديه العنيد للوجود والموت " انفرد بنفسه في ساحة التكية . لا التماسا للبركة ولكن تحديا للظلمة والبرد " (٣) .

ومع عاشور الناجي الحفيد: " ظل نداء خفي يدعو "عاشور" إلى ساحة التكية ليطرب مع الأناشيد" (٤) . وعندما تم له أعظم نصر ، وهو نصره على نفسه وجعله الحرافيش قوة لا تقهر ، وحقق العدل وأرسى الحق في الحارة " وعقب منتصف الليل ذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ورحاب الأناشيد . عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق . قبض على أهداف الرؤية فغاصت قبضته في أمواج الظلام الجليل . وانتفض ناهضا ثملا بالإلهام والقدرة فقال له قلبه لا تجزع فقد ينفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة . " (٥)

---

(١) السابق . ص ٢٨٦
(٢) السابق . ص ٣٩٠
(٣) السابق . ص . ٤٠١
(٤) السابق . ص ٥٢٧
(٥) السابق . ص . ٥٦٣

وهكذا كانت ساحة التكية أشبه بقدس الأقداس، والذهاب إليها بصورة منتظمة اتخذت شكلا من أشكال الطقوس أو الشعائر ، ففي السراء والضراء يلجأ إليها كل أفراد آل الناجي التماسا للبركة ، وتطهيرا للنفس من عذابها وصراعها عند لحظة الاحتدام العاطفي - باختلاف طبيعة هذا الاحتدام- وانسياب الأناشيد وإطرابهم لها ، ما هو إلا استكمالا لأبعاد ذات الطقسية ، كأحد المراسم المكملة للشكل .

د . مستويات الزمن المطلق والكوني

يشكل عنصر الزمن ركيزة أساسية في البنية الروائية وفن القص بصفة عامة . وهناك ارتباط وثيق بين الشكل الفني للرواية ، ومستويات الزمن (*ماضي - حاضر - مستقبل*) وتداخل وتلاحم هذه المستويات يشكل في مجمله طبيعة الرواية والإطار العام لها . ونظرا لأن " الزمن ليس له وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة ، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية ، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية . ومن هنا تأتي أهميته عنصرا بنائيا ، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها . فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى . والزمن هو القصة وهي تتشكل ، وهو الإيقاع . " (١)

(١) سيزا قاسم . بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة - ١٩٨٤ .ص ٢٧

وفي " ملحمة الحرافيش " يلعب عنصر الزمن دورا رئيسيا بمستوياته المتعددة ، وأنماطه المختلفة، وذلك نظرا لطول الرواية وامتدادها الزمني عبر عشرة أجيال متعاقبة ، أى أن الزمن الواقع للرواية يشكل ما يقرب من أربعمائة عام وهو مساحة زمنية ممتدة ، لم يتناولها نجيب محفوظ في أى من أعماله الروائية وخاصة رواية الأجيال ذات الرؤية الواقعية(١). ولكن في " الحرافيش" الأمر مختلف ، ففي حديث للكاتب في هذا الشأن ذكر أن رواية الأجيال بشكلها التقليدي لم تعد تناسب المرحلة التي نعَيشها وأن تقدمه في السن لم يعد يسعفه في توفير جهد كبير مثل الذي احتاج إليه في كتابة الثلاثية ، ولكن في الحرافيش فقد استحدث مقدماتها من " دفقة خيال " ، وكانت وشائجها به من القوة بحيث تحسب المؤلف – على أغلب الظن – من أن يؤدى ذلك إلى مظنة حسبانها تصويرا مباشرا له . فكان لها – من بين أسباب فنية أخرى – طريقة سردها الخاصة بها . (٢)

ويشكل الزمن مستويين في الرواية ، الزمن العام أو الخلفية الزمنية التي تقع فيها أحداث الرواية ، وقد جاء على عكس ما عهدنا في كتابات نجيب محفوظ . ففي أغلب رواياته عدا "أولاد حارتنا "يرتبط الزمان العام ارتباط حميما وصريحا بالفترة الزمنية التي يعيشها المجتمع المصري ، والمعاصرة لأحداث الرواية ، من هذه الخلفية الزمنية يستقى نجيب محفوظ المناخ العام والحيثيات الدرامية التي تشترك في صنع الحدث . ولكن في الحرافيش ، نجد أن الزمن العام مطلق دون معالم أو أحداث تاريخية واقعية ، فلا يوجد في النص ما يشير إلى دلالة زمنية واقعة ، فلا نعرف في أي عصر تجرى أحداث الرواية ، فهي " تقع في فراغ زمني رهيب لا حكام ، ولا عهود ولا مراحل تاريخية خاصة ، فهل كانت مصر حينئذ عثمانية أم مملوكية أم

(١) الثلاثيه (١٩٥٦ – ١٩٥٧) حديث الصباح والمساء (١٩٨٧)
(٢) أنظر : نبيل حداد . حديث الصباح والمساء . الأقلام . أغسطس – ١٩٨٨ . ص . ٣١

خديوية ؟ وهذا الاستبعاد الزمني هو أحد مطالب الإطار الملحمي الروائي الذي ادى إلى أقامة عالم خاص مقطوع الوشائج الظاهرية على الأقل بدنيا الناس وما يأهلها من سكان حقيقين لهم أسماء تاريخية محددة " (١) .

ولهذا بدا عالم الرواية منعزلا لا ينتمي إلى واقع زمني محدد أو مرحلة تاريخية تكسبه هوية خاصة ، وبهذا الاستبعاد الزمني اكتسب النص بعده الأسطوري وخرج من دائرة الواقعية والمعاصرة وأصبح قياس الزمن داخل هذا العالم–عالم الرواية – يحكمه منطق خاص يتناسب مع الزمن الخاص بالرواية نفسها . والذي يبدأ بلحظة العثور على اللقيط " عاشور" ثم تعاقب عشرة أجيال ، وحتى مجيء عاشور الحفيد ، جاعلا دورة حياة كل شخصية هي لمحور (ميلاد – موت) في تعاقب وتسلسل زمني منطقي ، ولهذا فإن زمن الرواية – بهذا المنطق – يشكل ما يقرب من أربعمائة عام . ونظرا لأنه عمل فني وليس تاريخيا فقد لجأ المؤلف إلى عدة معالجات فنية للتغلب على هذا الامتداد الزمني للعمل .

وقد حدث تحول في كل شخصيات الرواية بفعل عنصر زمن باستثناء شخصية عاشور الناجي ، حيث تعمد المؤلف أن يحررها من قيود الزمن منذ البداية ، فخلق لها ميلادا ثانيا وهي لحظة عثور الشيخ عفرة على اللقيط – وهي نفس الوقت بداية الزمن الخاص بالرواية– وبدأت دورة حياة الشخصية ، ولكن المؤلف لم يشأ أن ينهيها ولم يضع لها مصيرا محددا مثل بقية شخصيات العمل ، وترك النهاية مفتوحة والوجود الروحي للشخصية قائما عبر كل الأزمنة اللاحقة حتى نهاية الرواية .

(١) صلاح فضل . قراءة في ملحمه الحرافيش . العربي . نوفمبر ١٩٧٩ . ص . ٤٧

وقد امتلأ النص الروائي بما أطلق عليه (*الثغرات الزمنية*) سواء كانت ثغرة مميزة يشار إليها بعبارات في النص. مثل:

تتابعت الأيام ، وتمر الأيام ، الأيام تتلاحق ، تتابعت الفصول ، درات عجلة الأيام وتتابعت ، مرت الأيام ، مرت الأيام ثقيلة متشابهة ، مضى أسبوع إثر أسبوع ، مرت الأيام لا يخشى مرورها . وتتابعت الفصول بلا جزع . وإما ثغرة ضمنية وهي التي يستخلصها القارئ من النص عبر تطور الحدث نفسه إلى الأمام مثل :

" جاء الوليد في أعقاب الوليد حتى اكتمل لها سنة "

ثم بعبارة يوحي مضمونها بمرور سنوات عدة مثل :

" وتوثقت العلاقة بينها وبين عبد ربه ، في الأعماق هو رجلها وهي معبودته يعاملها بتقاليد الرجولة ولكنه يجدها صلبة بقدرما هي محبة ، غضوبة أحيانا بقد ما هي مخلصه. وأنجبت له "جلال" فسرى رحيق الأمومة في أعطافها وتلقت سعادة جديدة " (١)

وقد لجأ المؤلف أيضا إلى التلخيص كوسيلة استعان بها في معالجته الزمنية ، وتتمثل في "المرور على الأحداث الصغيرة وتقديم الشخصيات الثانوية ، والربط بين الفصول بشكل سريع وموجز". فبالرغم من أنها تعادل سنوات طويلة في الزمن الروائي ، إلا أن المؤلف ذكرها بضع صفحات أو حتى سطور ، الأمر الذي جعله يقدم عالم الرواية المتمثل في أربعمائة عام في ٥٦٣ صفحة .

وعلى الرغم من سرعة انسياب الزمن في التلخيص ، نجد أن هناك بعض المقاطع النصية التي تتسم بالصيغة الفلسفية التأملية ، يتوقف عندها سير الزمن تماما وتقع خارج الزمن

---

(١) بناء الرواية -دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - السابق - ص ٦٤

الروائي " وهي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه " (١) ، بعد أن لهث سعيا وراء ملاحقة تدفق الزمن الروائي. والجديد بالذكر أن المؤلف قدم هذه الوقفات بصيغة الفعل المضارع في حين في حالة الثغرة والتلخيص اعتمد على صيغة الفعل الماضي ومثال ذلك:

" في ظل العدالة الحنون تطوى آلام كثيرة في زوايا النسيان . تزدهر القلوب بالثقة وتمتلىء برحيق التوت . ويسعد بالألحان من لايفقه لها معنى ، ولكن هل يتوارى الضياء والسماء صافية ؟ " (٢)

وفي موضع آخر :

" لا دائم إلا الحركة . هي الألم والسرور . عندما تخضر من جديد الورقة ، عندما تنبت الزهرة ، عندما تنضج الثمرة ، تمحى من الذاكرة سعفة البرد وجلجلة الشتاء . " (٣)

وبشكل عام يخضع الزمن الروائي في الرواية إلى قواعد الزمن في الرواية الواقعية ، - حيث ينتمي الجزء الأغلب من النص الروائي في " ملحمة الحرافيش " . ولكن ما يهمنا في هذا الموضع هو التعامل مع النقاط الكامنة ذو الدلالة الخاصة في الزمن الروائي ، والتي تعد أحد عناصر تفرده وجنوحه عن التيار الواقعي التقليدي . ولنتوقف هنا عند نمط آخر للزمن وهو الزمن الكوني أو الزمن الفلكي ، وهو إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بصفة خاصة وهي

---

(١) بنية الشكل الروائي . السابق - ص ١٧٥

(٢) الحرافيش . ص ٨٩

(٣) السابق . ص ٥١

التكـرار واللانهائية (١) . بمعنى أنه لا يحسب بالساعة أو باليوم الواحد المعلـوم ، فـلا يوجـد إشارة إلى يـوم السبت أو الأربعـاء مثـلا ، ولكـن يقـوم التـاريخ بحسـاب الوحـدة الزمنيـة الصغرى ، الصبـاح ، المسـاء ، الفجر ، الشـروق ، الغـروب أو الـوحـدات الزمنية الأكـبر ، الصيف ، الخريف ، الشتاء ، الربيع أو بحساب الأيام المطلقة والسنوات العديدة دون تـاريخ ونري ذلك فيما يلي:

- في ظلمه الفجر العاشقة .
- غادر عاشور البيت والمغيب يهبط على القبور والخلاء .
- كان يتربع في الساحة أمام التكية مودعا الغروب ، مستقبلا المساء .
- مع أول شعاع للشمس اقتحم البوظة .
- دفعه القلق إلى الساحة في جوف الليل .
- وفي ضحى اليوم التالي اجتمع رجال عاشور في القهوة .
- مضى نحو الساحة عند الأصيل .
- كان راجعا إلى البيت ظهرا .
- جاءت الأيام الأخيرة من عام الحداد في خريف أبيض يتنفس في عذوبة فائقة .
- ومضى الخريف يولي ويقبل الشتاء بقسوته القاهرة .

---

(١) أنظر: بناء الرواية . دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - السابق - ص ٥٠

وقد أضاف هذا التقويم الكوني البدائي بعدا أسطوريا جديدا للرواية حيث يوحي بالمناخ الأسطوري والحياة الفطرية التي لا تعرف الطرق المستحدثة في قياس الوقت ، وقد زاد على ذلك امتلاء النص بإشارات للزمن في التقويم القبطي والذي بدوره أثرى تلك الدلالة الأسطورية وعزز فكرة أن هذا العالم منعزل ومقطوع الوشائج الزمنية بعالم الواقع.

ويتمثل ذلك في قوله :

- وكان عبد ربه الفران يسكر في البوظة ورياح أمشير تزمجر .
- وعندما وفدت الفلاحات يبشرن بالفيضان ويبعن البلح .
- وفي ذلك الوقت تنكر الجو في برمودة ، فتلبدت السماء بالفيوم على غير ميعاد .
- وتزمجر زوابع أمشير ثم تعقبها رياح الخماسين .
- وفتحت النوافذ وانجابت الستائر لتوسع لنسائم بشنس .

وهناك أيضا إيماءة متعمدة من المؤلف إلى أن هذا العالم " عالم الرواية " زمنه إسلامي دون تحديد للعصر ، حيث اتخذ المؤلف من مواقيت الصلاة إشارة أو دلالة على تحديد الزمن داخل النص .

- فاتتني صلاة الفجر في الحسين .
- عقب صلاة الجمعة سار سعيد الفقي ...
- عقب العصر تعمد أن يشير إلى سيرتها ...

وقد ارتبط تحقيق الفعل المصيري في الرواية ، بإشارات ترابطية مع هذا الزمن الكوني . ولنأخذ مثالا على ذلك ، وهو لحظة " الفجر " ، ففي توقيت (*الفجر*) بدأ الزمن الروائي

لملحمة الحرافيش ، وعثر الشيخ عفرة على عاشور في ظلمه الفجر العاشقة " وهي بمثابة لحظة الميلاد المجازي له في ذلك العالم الفريد . وعندما هاجر عاشور وأسرته إلى الصحراء هربا من الموت والهلاك المحقق " هاجر عاشور في الفجر " ونجا هو ومن معه ليبدأ عهدا جديدا في الحارة . وعندما رحل عن عالم المادة لتبقى روحه مخلدة باقية عبر الأزمان كان الرحيل في " الفجر " ، حيث تنبهت زوجته " فلة " ولم تجده في فراشه ، فمثلما جاء إلى هذا العالم في الفجر ، رحل عنه أيضا في الفجر .

وارتبط توقيت " الفجر " بشكل عام بالهجرة والرحيل في عالم الرواية ، ففي الفجر رحلت عجمية زوجة شمس الدين الناجي ، هجر سماحة الناجي زوجته وأبناءه الثلاثة وتغير برحيله مسار حياتهم ، ثم يعود إليهم وتوافيه المنية ويرحل عن الدنيا في الفجر أيضا . وفي " الفجر" كانت انطلاقة الحرافيش من ثباتهم الطويل ضد الظلم ، فلحظة " الفجر " لها دلالتها الخاصة فهي الحاضر الذي يصل الماضي بالمستقبل ، وهي نهاية زمن مضى وبداية زمن آت . ومن هذا المنظور الكوني والدلالة التي تحملها تلك اللحظة ، تولد الارتباط بينها وبين طبيعة الأحداث السابقة .

واستخدام الزمن الكوني كتقويم للزمن الروائي في " الحرافيش " ، أضفي على الحدث والشخصيات صفة التعاقب والتكرار واللانهائية ، وهذا يعنى أن " التسلسل التاريخي للأحداث على امتداد أربعة قرون كاملة ، يقابله زمن آخر تملك فيه الأحداث قدرة فعلية أو مفترضة على تكرار ذاتها " [١] من ميلاد وموت وتعاقب أيام ، وفصول وسنوات وتعاقب أجيال وأجيال وتوالي دورات الحياة ، فكل شيء يعيد نفسه ويبدأ الزمن الروائي بقدوم عاشور وتنتهي الدورة أو الزمن الروائي بعاشور جديد وكأن الزمن

---

(١) استعادة الزمن عند جارثيا ماركيز – السابق – ص ٩٤

هنا دائري بمعنى " أنه ينقضي بالنسبة لعمر الإنسان الفرد ولا ينقض لأن كل شيء يتكرر "(١)

إنه زمن مطلق " زمن أسطوري تتغنى فيه الروح أبدا، ولاتنتهي فيه دورات الحياة بكل أشكالها . وكل شيء يدور في منظومة زمنية محكمة تحتفظ بهدوئها وملامحها الثابتة دون تغيير ، تقوم على التكرار والتعاقب والدقة المتناهية"(٢) - تسلسل التاريخ - تتابع الأحداث - تعاقب الأجيال - تكرار الشخصيات وتبادلها الوجوه والملامح على مدى ما يقرب من أربعمائة عام كاملة . ولم يفلت من عجلة الزمن إلا " عاشور الناجي " وأناشيد التكية المباركة الخالدة ، التي لا تتوقف ولا تبلى أبدا . إن " ملحمة الحرافيش " تحمل تاريخ الكون، ومن ثم يصعب أن نعثر فيها على زمان بعينه.فهو زمان محفوظ السرمدي المطلق (٣) .

هـ- الفضاء الكوني

إن المكان هو أحد عناصر البنية الروائية في أي عمل فني ، ونعني باصطلاح المكان هو الحيز أو الإطار المادي المحسوس، والذي تجرى فيه لا عليه أحداث العمل الروائي . والتعرف على أبعاد المكان وملامحه تأتي عبر الإدراك الحسي - عكس الزمان الذي يرتبط أساسا

(١) استدارة الزمن عند جارثيا ماركيز - السابق - ص ٩٤
(٢) دراسات في الرواية . النص المرصود - السابق - ١٩٩٠ ص ١٤٧
(٣) مصطفى عبد الغنى . نجيب محفوظ . الثورة والتصوف . الهيئه المصريه العامه للكتاب - ١٩٩٤ . ص ٩٦

بالإدراك النفسي – وتقوم دراسة المكان في العمل الروائي على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق الواقع أو تخالفه . حيث تتشكل مقوماته وملامحه في العمل الروائي من خلال وصف الراوي أو الروائي ، فهو دائما المكان المتخيل ونسبة انتمائه ومطابقته للواقع تختلف من عمل إلى آخر ، ولكنها أبدا لا تتطابق مع الواقع بعينه، وإلا لما أصبح العمل الروائي فنا.

ومن هذا المنطلق فإن " المكان كأحد عناصر البناء الفنيّ يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان . فهو ليس بناءا خارجيا مرئيا ولا حيزا محدد المساحة ولا تركيبا على غرف وأسيجة ونوافذ ، بل هو كيان من الفعل غير المحتوى على تاريخ ما ، والمضمخة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة . ويحتاج مثل هذا المكان إلى حيز مادي يتضح عبره وينمو فيه . فالمكان في الفن اختيار والاختيار لغة ومعنى وفكرة وقصد " (١)

وإذا ما عانينا المكان عند نجيب محفوظ فإن البنية تشكل أثرا فعالا في حياته الفنية بحيث ، أصبغ عليها من التشخيص والدلالات ما يجعلها تسهم إسهامات بارزة في دفع عجلة الأحداث وفي التعبير عن الواقع الخفي (٢) . وهو الأمر الذي عهدناه في رواياته السابقة ، حيث صور لنا الحارة المصرية بكل معالمها المكانية والبشرية ، بواقعية ودقة بارعة " فهو ينقل لنا الحياة في الحارة ، والزقاق بأسلوب من عاش المكان ، وتمرس عليه . إنه لا يكتب عن الحارة من الخارج بل كان يقطنها ، ويحيا تقاليدها ، وقيمها معتمدا على حسه وعقله معا في تصويرها " (٣)

---

(١) ياسين النصير . أشكاليه المكان فى النصى الأدبى . بغداد . ١٩٨٦ . ص ٨

(٢) محمد عبد الحكم عبد الباقى . المكان أداة ودلالة فى روايات نجيب محفوظ . القاهرة ١٩٨٩/٢/١٥ . ص ١٢

(٣) المكان اداة ودلالة فى روايات نجيب محفوظ – السابق – ص ١٣

وعلى المستوى الواقعي في " ملحمة الحرافيش " جاء تصوير الحارة في حركتها الديناميكية شديدة الواقعية ، مجسدا الصراع بين تلك البنية المكانية المتميزة ، والأنماط البشرية التي تحيا داخل إطارها المكاني والاجتماعي ، آخذا في الاعتبار طبيعة العلاقات والتقاليد التي تحكم وتتحكم في تلك الأنماط البشرية داخل الحارة ، وطبيعة العلاقة التبادلية بين مجتمع الحارة بكل أبعاده ، والمجتمع الأكبر (*مصر المحروسة*) .

وقد امتلأت روايات نجيب محفوظ بمعالم القاهرة ، وخاصة أحيائها القديمة على مر العصور ، فارتباطه بالقاهرة القديمة صميم حتى أن النقاد أسموها قاهرة محفوظ لشدة تأثره بأحيائها الشعبية ، وبشكل خاص حي الحسين – الذي نشأ وتربى فيه نجيب محفوظ – وانعكست صورة ذلك الحي الديني الشعبي العريق في أغلب أعماله الروائية " فالمكان عند نجيب محفوظ أداة فنية تسهم في تطوير الأحداث وفي بعث الحركة الدرامية بما يكتنفه من صراعات نفسية ومادية ، وهو في الوقت نفسه دلالة يرمز به المؤلف إلى معان خفية تتصل بواقع الحدث وبواقع الشخصية " [١]

وفي " ملحمة الحرافيش " نتعرف على مفردات المكان عبر حركة الشخصيات وتفاعل الحدث الدرامي ، من هذا المنظور تتخلق صورة المكان خطوة بخطوة ، وليس عبر مقطع وصفي للراوي ، فمسرح الأحداث في هذا العمل هو الحارة المصرية ، أما مفرداتها المكانية فهي (*القهوة – القبو – ساحة التكية – السور – السبيل – الحوض الدواب – الخمارة – الكتاب*)،أبعادها الجغرافية مذكورة ولكن بشكل غير محدد حيث تقع بالقرب من الصحراء، لا يفصلها عنها إلا ممر طويل تقع القرافة عند نهايته ، وهي قريبة من سيدنا الحسين – رضوان الله عليه – ولكنها بدون اسم وبدون ملمح خاص يميزها " فعلى الرغم من أن عالم

---

(١) المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ – السابق – ص ١٧

(الحرافيش) هو عالم واقعي ، محدد ، مليء بالتكايا والحارات والساحات والسور العتيق والقهوة والبوظة . وما إلى ذلك من مسميات في عالم محفوظ ، فإن المكان لم يتحدد ، قط ، بواقع جغرافي نستطيع منه أن نشير إلى تضاريس أو أقطار أو مفردات تدل على فضاء المكان أو تقصده في حد ذاته " [1]

وانطلاقا من محاولة الإيهام بالواقع وبأن " الأعمال الأدبية لا تنجح إلا إذا بنيت على أمكنة محلية معروفة ومعاشة ، ولها حدودها المعرفية والجغرافية "[2] جاء ذكر للعديد من الأماكن الواقعية في مصر المحروسة ، مثال ذلك : -

- ووجدت سكينة نفسها بلا مورد أو قدرة على العمل فرحلت إلى قريتها بالقليوبية .
- لم يغادر موقع الكهف إلا ليحضر ماء من حنفية الدراسة .
- وعند مشارف الغورية رأى عيوشة الدلالة .
- ووجد بادئ الأمر وحشه في بولاق .
- ومن عادته صباحا أن يمضي بالدوكار إلى الحسين فيقرأ الفاتحة ثم يميل إلى السكة الجديدة فالصاغة فالنحاسين .

ولكنه واقع جامد خال من الديناميكية ، وكأن نموذج من الديكور المصطنع وضع كخلفية لمسرح الأحداث ، أراد به المؤلف أولا أن يثبت انتمائه - بقدر - إلى عالم الواقع ، وثانيا استخدام هذه المعالم بمثابة " ثوابت " في أرض الواقع تنطلق بعدها إلى المنظور الجديد في تفسير المكان ، وهو ما تهدف إليه الواقعية السحرية ، حيث أنها تعتمد على " ثوابت " الواقع ، وتلتقط الكامن فيها وتنطلق منها إلى أفق أكثر سعة ورحابة .

---

(١) الثورة والتصوف - السابق - ص . ٩٧

(٢) ياسين النصير - الحد إستقصاءات في البنية المكانية للنص - الأقلام - العددان . ١١ ، ١٢ - ١٩٨٩ . ص . ١٨٧

" فالحارة " في عالم الحرافيش ما هي إلا مدلول لفظي ، لا يستند على مخزون اجتماعي ، حيث أن ذلك الحيز المعزول حضاريا عن عالم الواقع ، فانتمائه إلى أرض مصر المحروسة انتماء شكلي ، حيث لا يوجد أي نوع من التعاملات التبادلية بشكلها الطبيعي، أو أية وسائل اتصال بينها وبين المجتمع خارج الحارة. فالحارة في هذا العالم الفريد هي عبارة عن حيز مكاني مغلق ومنعزل تتكرر فيه دورات الحياة، وينفرد بعلامات وثوابت مكانية مجازية لا تبلى –لا تفن ولا تتبع التطور الحضاري والمعماري بفعل عنصر الزمن ، اللهم من بعض الإشارات العابرة مثل" وجدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب ، وأنشأ كتابا جديدا ليتسع للأبناء الحرافيش " (١) . إنه عالم لاينتمي إلى محلية محددة بشكل حميم ، وعليه فإن " الحارة " ما هي إلا نموذج للكون والعالم الأكبر (٢) .

وتلك الثوابت تنتمي إلى مدلول واقعي – خيالي – أسطوري في نفس الوقت حيث أننا في هذا النص إزاء مستويين للمكان ، المستوى الحسي ، والمستوى النازع للأسطورية والخيال ، فالأول المكان فيه وظيفي محدد ، أما الثاني فهو بنيوي يعتمد على درجه الوعي الذاتي للشخصية وعلى الصراع الداخلي لمستويي – الوعي واللاوعي – الكامن فيها ، والذي يتحكم بشكل مباشر في طريقه إدراكها للمكان . وهو ما يفسر ظاهرة تحول المكان

---

(١) الحرافيش . ص ٥٦١

(٢) والحارة بهذا الشكل تطلق تذكرنا بقرية"ماكوندو " البلدة الإستوائية التى تدور فيها أحداث رواية ماركيز " مائة عام من العزلة " والتى نشأ فيه حارسيا ماركيز على ساحل كولومبيا ، ولكنها فى الرواية تمثل عالما مستقلا منعزلا يختلط فيه الواقع بالخيال والأسطورة والخرافة فى نسيج واحد ، عالما جديدا لاوجود له فى أى مكان من العالم الواقعى . ولكنك تجد فيه – فى نفس الوقت – كل عالم أمريكا اللاتينية وإنسان أمريكا اللاتينية . وليس فى الروايه مايشير إلى موقع " ماكوندو " الجغرافى ، لأن موقعه لايهم من الزاوية الفنيه ، ذلك أن المهم هو خلق عالم مستقل يعبر عن نسبية الواقع . فما يعتبره أهل ماكندلو طبيعيا فهو طبيعى ، ومايعتبرونه ممكنا فهو ممكن ، ومايعتبرونه خارقا فهو خارق . و " ماكوندو " بهذا التصوير تذكرنا "بالحارة " فى حرافيش نجيب محفوظ ، والتى تستقى كل ملامحها من البيئة الشعبية المصرية ولكنها فى نفس الوقت تمثل عالما مستقلا منعزلا لاوجود له فى الواقع .

الحسي ذي التصور المحدود في العقل والأداة ، إلى مكان جمالي فني ، يتسع لحرية الفكر والإحالات منفتح إلى ما لانهاية من التأويلات والمخيلات .

والمثال على ذلك " الممر" الذي يصل الحارة بالقرافة ثم الصحراء ، وصفه المؤلف بأنه " الممر العابر بين الموت والحياة " ، فهو معبر بين القيمتين اللتين تحكمان دورة الحياة ، وقد بدأ بالموت واعتبره الأصل ، وهو اليقين. أما الحياة فهيَ احتمال قائم ، وهي إرادة التخلق من يقين الموت والوعي به" (١) ، ولذا لزم الصراع والتحدي من أجل البقاء عليها .

" والتكية " وهي إحدى المعالم المكانية الهامة في الحارة ، فقد صورها المؤلف بمنظور أسطوري يشوبه الرهبة والغموض وتبعد عن قياسات الواقع المحسوس ، فهامتها مقوسة ، بوابتها تضخمت وتعملقت حتى غابت هامتها في السحب ، تتمخض عن حركة بطيئة دون أن تبرح مكانها ، تتموج وقد تنقض في أي لحظة (٢) ، أما حديقتها فأشجارها رشيقة حانية ، ووجهها معشوشب ، وعصافيرها معششة شادية ، فيها الدراويش بعباءاتهم الفضفاضة وقامتهم الطويلة وخطواتهم الخفية (٣) .والتكية بهذا الوصف الأسطوري بدت وكأنها قطعة من الرياض في عالم أسطوري محلق ، والكل يتطلع إليها في جلال وهيبة ، فهي – بالنسبة لهم– الملاذ يلتمسون منها البركة ، وبالجلوس في ساحتها يتطهرون من لحظات ضعفهم البشرى.

(١) يحيى الرخاوى . قراءات فى نجيب محفوظ . الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٩٢ . ص ٩٥

(٢) الحرافيش . ص ٥٦

(٣) السابق . ص ٢٠

إن عجزهم عن مواجهة الواقع ، ناشدين هذا العالم الروحاني الغامض – عالم التكية – والذي ينقلهم إلى مرحلة أخرى من مراحل الوعي الذاتي ، يلقون فيها السعادة الروحية التي يفتقدونها في عالم الواقع . " فنحن أمام (*التكية*) نقف أمام (*كود*) يحمل معنى معينا للكون كله ، حيث هذه الأناشيد التي تخرج منها أناء الليل وأطراف النهار ، وهذا المعنى الغامض يتسلل إلى كل المرئيات فيضفي على هذا العالم جوا أسطوريا محلقا . " (١)

أما " الخمارة" كأحد مفردات البيئة المكانية للحارة ، فهي رمز للسقوط والهروب من عالم الواقع إلى عالم التوهان (*اللاوعي*) وهي درب من هروب الإنسان من واقعه إلى عالم الخيال والسعادة الوهمية ، وهي أيضا بمثابة صرخة تمرد للحرافيش ضد هذا العالم الظالم بكل مشكلاته ، الموت ، الفقر ، فقد الإنسان لذاته ولإنسانيته . ولهذا تخرج شخصيات الملحمة من واقعها لتبحث عن وجودها المفقود داخل الخمارة . إن الخمارة–من وجهة نظرهم – هي " محور أخذ وعطاء إذ تأخذ الوجود الإنساني وتعطي نشوة الروح ، وحقيقة الحياة" (٢)

" والصحراء " أو الخلاء بمعنى آخر والتي تشكل أحد الحدود الطبيعية للحارة ، وللوصول إليها لابد من المرور على المقابر (*الموت*) فالصحراء رمز للطهارة والنقاء ، وهي الأرض البكر التي لم تدنسها بعد آثام البشر وخطاياهم . وهي أيضا الملاذ الذي هرب إليه (عاشور) – بناءا على رؤيته المباركة – ونجا من الهلاك هو ومن معه ، وفي الصحراء " لاحت له حارته غارقة في الوحل (٣) "وبدأ يتطهر من آثامه ويتغلب على ضعفه البشرى الكامن ،

---

(١) مصطفى عبد الغني . ملحمه الحرافيش الشخصية والرمز . القاهرة ١٩٨٩/٢/١٥ ص ٣٦

(٢) المكان أداة ودلالة فى روايات نجيب محفوظ – السابق – ص ١٦

(٣) الحرافيش . ص . ٦٤

وتوحد مع الكون في تحد وخشوع في نفس الوقت ، " وبات صديقا للنجوم وللفجر . وقال إنه من ربه قريب . لا يحجزه عنه شيء. إنه على وشك أن يسمع أصواتا ، ويرى أشباحا ، إنه يتمخض عن ميلاد جديد " (١)

" والزاوية " " والسبيل " هما رمزان يدعمان التيمة الإسلامية التي حرص نجيب محفوظ على إضفائها على النص ، ليثبت حسن نواياه ، وليؤكد أن عالم الحرافيش تكمن فيه النزعة الإسلامية بدءا من الفكرة وحتى الملامح المميزة والمحسوسة فيه .

وقد أسهم سلوك الشخصيات واتخاذ صفة التكرار بفعل عنصر الزمن وعبر الأجيال المتعاقبة ، في التقاط الدلالة الكامنة في كل مفردة من مفردات البيئة المكانية للحارة ، وإكسابها بعدا مجازيا أو رمزيا ينزع إلى الطابع الأسطوري أو الواقعي ذى الطابع السحري . فقد راعى المؤلف في تشكيله للفضاء المكاني الذي تجرى فيه الأحداث أن يكون هناك "انسجام وتوافق مع طبائع وسلوك الشخصيات ، بحيث يكون تواجدها في المكان مرتبطا بحالة شعورية تعيشها الشخصية ، تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"(٢) .فلم يعد المكان في الرواية له استقلاليته وتميزه بأوصاف تستند على تاريخ أو واقع ملموس ، بل أصبح المكان "جزءا من التجربة الذاتية ، متأثرا بالمجال النفسي للشخصية ومتورطا في صنع الحدث ، ثم متخذا صفته الرمزية أو المطلقة ، حتى إذا ما انتهت التجربة لم يعد له المنظور المستقل المحدد " (٣) .

---

(١) السابق . ص . ٦٤

(٢) بنية الشكل الروائي – السابق – ص . ٣٠

(٣) قص الحداثة – السابق – ص . ٩٦

و- البعد الشاعري الاسطوري للغة

لقد ولع نجيب محفوظ باعتماده بشكل مكثف على اللغة في وصفه للأماكن والأشخاص وفي محاولته الارتقاء إلى قمة التعبير البياني ، مما يؤكد وعيه بالقيمة الجمالية للأسلوب الأدبي في أعمال يفترض أنها واقعية بالمعنى الحرفي . وليس تجاوزا لو قلنا أن صنعة القص تقع في قلب اللغة ، وأن اللغة في القص هي " مزيج متعادلمن التعبير بالمرارة هو الدعابة ، والجد والهزل ، والخيال والواقع [1] " . وفي " ملحمة الحرافيش " نتعامل في اللغة بصفتها التركيبة والتعبيرية به ، ولكن الاهتمام الأكبر بالوظيفة التعبيرية والتي جاءت في النص الروائي كانعكاس لمستوى الوعي الذاتي للشخصية ، ولهذا تعددت مستوياتها تبعا لدرجة هذا الوعي واختلافها ، والمرتبطة بطبيعة الحدث .

وينتمي الجزء الأكبر من النص إلى لغة السرد والحوار التقليدية والتي تتسم بالتسطح ، والتقريرية والمباشرة .مثال ذلك:

" وجدت نفسها في بدروم مكون من حجرة ودهليز يستعمل مطبخا وحماما . وتذكرت الفردوس المفقود ، ولكن غريزتها همست بأنه كان فندقا للعبور لا للإقامة ، وأنها كانت به خيفة ، أما هذا البدروم فهو بيتها ومصيرها ، فيه ملكت رجلا ، وحققت حلما واطمأن القلب [2] " أما الحوار فهو نامي تصاعدي ويشترك بشكل فعال في اكتمال الحدث. مثال :

وسألته ببراءة :

– لماذا ترك الله الموت يفتك بالناس ؟

---

(١) نبيله إبراهيم . مستويات اللغه فى النص الروائى . إبداع . مايو . ١٩٨٤ . ص ١١

(٢) الحرافيش . ص . ٣٢٧

فأجاب بعنف : –

– من يدرى ، لعلهم في حاجة إلى تأديب ؟

فقالت مداعبة : –

– لا تغضب مثل الله ..

– متى تهذبين ألفاظك ؟

– عظيم ، ولم خلقنا بهذا القدر من السوء ؟

فضرب الرمل براحته وتساءل :

– من أنا حتى أجيبك نيابة عنه عز وجل ؟

ثم برجاء :

– علينا أن نؤمن به فقط ، علينا أن نضع قوتنا في خدمته .. [١]

وعندما ترتقى درجة الوعي الفردي يحتدم الصراع الداخلي وينعكس هذا في وسيلة التعبير ، وهي اللغة فتأتى مشحونة ، موصية ذي دلالة غير خاضعة للمستوى الفكري أو الثقافي للشخصية التي تعبر عنها ، والدليل على ذلك تذكر عاشور الناجي – ذلك الإنسان الأمي ذو الفطرة – لخطيئة أبويه . فقد جاء التعبير عن تلك المشاعر بمستوى لا يتناسب مع المستوى الثقافي للشخصية .

" منذ نيف وأربعين عاما تسللت به أقدام الخطيئة لتوارى خطيئتها في ظلمه الممر . كيف وقعت تلك الخطيئة القديمة ؟ أين ، في أي ظروف ؟ ألم يكن لها ضحية سواه ؟ .. تخيل إن استطعت وجه أمك الحالم ووجه أبيك المحتقن، استعد إن استطعت كلمات التغرير المعسولة ،

(١) السابق. ص . ٦٥

استحضر اللحظة الحاسمة التئ تقررت بها مصائـر . كان يقف إلى جانبها ملاك وشيطان ولكن الرغبة تهزم الملائكة . " (١)

إن تكرار الصيغة التساؤلية وماتوحيـه ، ثم استخدام فعل الأمر بشكل متلاحق أدى إلى تجسيد الصورة وتصعيد الصـراع الداخلي إلى حد الاحتدام . فاللغة هنا تتحسس عمق الواقع ومواطن الضعف في الشخصية ، لتفجر لنا بهذا الاحتزام دلالة كامنة أو تفسر سلوكا للشخصية أو تبلور حدثا . فعندما تحدى جلال عبد ربه الموت وناشد الخلود بموافاة الجن جاءت تلك العبارات :

" إنه مرهق ضجر لكنه لن يلين للخور. لن يخسر المعركة . لن يتراجع لن يخشى الخلود . لن يعرف الموت . لن يبتلى بالتجاعيد ولا بالشيب ولا بالوهم . لن تخونه الروح ، لن يحمله نعش ، لن يضمه قبر . لن يتحلل هذا الجسد الصلب ، لن يتحول إلى تراب . لن يذوق حرارة الوداع " (٢)

في هذا التكرار الملح لاستخدام أداة النفي لتعبير قوى يعكس ضراوة وإصرار جلال عبد ربه على تحدى الموت حتى يتصور القارئ أنه تغلب عليه وقهره ، ولكن ما لبث أن مات جلال شر ميتة ولقي مصيره المحتوم الذي لا مفر منـه . وفي هذين المثالين نجد أن اللغة تعمل من خلال صيغتين في وقت واحد الأولى هي ، الصيغة التركيبية وقد أشرنا إليها ، أما الثانية فهي الصيغة الفكرية التي تفجر عنصر المفارقة وتعمل على تجميع أشتات المعنى في النص ،

(١) السابق . ص ٤٤

(٢) السابق . ص . ٢٢٧ ، ٢٢٨

وتكشف بشكل أو بآخر عن المغزى في طياته بعيدا عن الصيغة التقريرية والمباشرة فتكسبه مذاقا خاصا .

ومع مستوى آخر من مستويات الوعي الذاتي للشخصية ، تتحول اللغة من التقريرية أو الموحية إلى الشاعرية الإشارية في أعلى مستوياتها ، والتي " تضفي على النص روحا متعالية تنقله من مجرد التصوير الواقعي السطحي لظاهرة يوميّة إلى التعبير بشكل إنساني فيه قوة الإيحاء وسحر الكلمات وعاطفية التلقي " (١) – ويتحول القص من مجرد السرد المنطقي الذي ترتبط فيه الأسباب بالمسببات إلى قص يعتمد على اللغة المكثفة التي تشع دلالتها من خلال اشراقات داخلية كامنة تهدف إلى تحقيق رحلة كشفية إلى عالم الذات واختراق مستويات وعيها .

" البوابة تنادى .تهمس في قلبه أن أطرق ، أستأذن ، أدخل ، فز بالنعيم والهدوء والطرب ، تحول إلى ثمرة توت ، امتلأ بالرحيق العذب انفث الحرير ، وسوف تقطفك أيد طاهرة في فرح وحبور " (٢)

مثال آخر :

" لا دائم إلا الحركة . هي الألم والسرور . عندما تخضر من جديد الورقة ، عندما تنبت الزهرة ، عندما تنضج الثمرة ، تمحى من الذاكرة سعفة البرد وجلجلة الشتاء " (٣)

---

(١) شاعرية اللغة في روايات فؤاد قنديل – السابق – ص . ٤٦

(٢) المراكيش . ص . ٢٠

(٣) السابق . ص . ٢٥١

إن اللغة تحوى في طياتها نبرة فلسفية عزبة ، تقترب في بعض المواضع من الشعر المنثور ، وهي بهذا تحول المحسوس المحدود إلى المطلق اللازمني ، وتحوى في أحشائها روح الأسطورة بمنظورها الميتافيزيقي . فهي بقدر ما غامضة وموحية تحث القارئ على فك رموز الشفرة اللغوية ، واختراق حاجز الغموض الذي تحويه في طياتها للإمساك بدلالتها الكامنة .

وقد تميزت بعض مطالع الفصول بتلك العبارات التي تقترب من الشعر المنثور وتحلق عبر لغتها في أجواء لا تلامس أرض الواقع." فينطلق نجيب محفوظ من الواقع ويمسك به بشدة ثم يحلق إلى أقصى درجات الخيال . عندئذ يزداد هذا المستوى اللغوي تكثيفا وشاعرية ويصل إلى أعلى درجات اللغة الرمزية المفارقة ، وتكون مهمة القارئ عسيرة إذ أنه بدافع سحر اللغة وبدافع قدرتها على أسره ، لا يستطيع منها فكاكا إذا تمكن من فك شفرتها وردها مرة أخرى إلى الواقع " (١)

" تسقط الأمطار فوق الأرض وتتلاشى في الفضاء . وتومض الشهب ثانية ثم تتهاوى . والأشجار تستقر في منابتها ولا تطير في الجو . و الطيور تدوم كيف شاءت ثم تأوي إلى أعشاشها بين الغصون . ثمة قوة تغري الجميع بالرقص في منظومة واحدة " (٢)

مثال آخر .

" السحب تهبط تتهاوى في المكان مثل الضباب . تومض في ثناياها نجوم . الأرواح ترقص مثل الأطياف .. السقاء يوزع قربة مليئة بالدموع . عاشور الناجي يتفقد الحارة

---

(١) مستويات اللغة في النص الروائي – السابق – ص ١١

(٢) الحرافيش . ص ٢٧٧

الخالية . يقطع الحزن قلبه على الشهداء . يعنف الشوطة ويأخذ بتلابيبها . ثم يرقص رقصة النصر . يتلاقى مع سيدنا الخضر في الساحة . إنني قادم لأقودك إلى السدرة . يسيران مشتبكي الذراعين فوق شعاع كوكب مضيء . " (١)

وهذه العبارات المحلقة والتي يبدأ بها المؤلف فصوله ، يرجع مباشرة إلى الاسلوب التقريري التقليدي . ثم نجده في بعض المواضع يلجأ إلى الأسلوبَ التساؤلي معتمداً على الإيقاع الداخلي للكلمات ، واستخدام الوظيفة التركيبية للغة في تفجير المعنى .مثال ذلك قوله:

" ماذا يحدث بحارتنا ؟

ليس اليوم كالأمس ، ولا كان الأمس كأول أمس، أمر خطير طرأ، من السماء هبط ، أم من جحيم الأرض انفجر ؟

وهل تجرى هذه الشئون بمحض الصدف ؟

ومع ذلك فالشمس مازالت تشرق .

والليل يتبع النهار

والناس يذهبون ويجيئون .

والخناجر تشدو بالأناشيد الغامضة "(٢) .

" إن أسلوب التساؤل وتقديم الفاعل والجار والمجرور على المسند وتقطيع العبارات وتكرار نفس السؤال مع تنويع يسير في الحرف ، كل هذا يشدنا إلى منطقه العبارة الشعرية بالتضافر مع الإيقاع الداخلي للكلمات وهندسة الجمل التي لا تلبث أن تبوح بروحها الشعري " (٣)

---

(١) السابق . ص . ٢٢٢

(٢) السابق . ص . ٥٣

(٣) صلاح فضل . إنتاج الدلالة الأدبية . مؤسسة مختار للنشر والتوزيع . القاهرة ١٩٨٧ . ص . ١٢٧

وقـد احتشـد النـص بالمحسـنات التعبيرية الـتي تعمتـد علـى لعبـة اللغـة مـن تشـبيه واستعارةوتصوير، فبدا وصف الواقع شفافا عذبا زاد من التكثيف الشعري للنص وبعد به عن جفاء الواقعية محلقا في أجواء الخيال والأسطورة .

- عصف الغضب بعاشور . اجتاحت عاصفته جدران معبد الليل . وعندما أراد درويش أن يصف عاشور وهو جالس قال : -
- تذكرني صورته المغروسة في الأرض بصخرة مدببـة تعترض الطريـق ، بهبـة مـن هبـات الخماسين المثقلة بالغبار ، بقبر يتجلى في الأعياد متحديا .
- ستجيء مهلبية متلفعة بالظلام ، يضيء قلبها في الظلمة بما ينبض به مـن ابتهـال للحب والحياة . سوف يتلامسان في الممر، ممر الأبدية المترعة بالآمال الملتهبة والآمال المتجددة .
- وغمرته الأناشيد مثل أمواج دافئة .
- تجسدت الأفكار المحمومة في صورة نسر محلق ذي صرير يدك الأبنية .

هذا بخلاف العديد من المقاطع التي اتسمت بقـوة الأداء الدرامي المشحون بدفعة مشـاعر عاليه، تعكسها بوضوح مفردات اللغة وتثرى بشكل حتمي التكيف الشعري للنص .

" همسة تدعو النائم أن يستيقظ . همسة تؤكد أن المخازن مليئة بـالخبز . همسـة تلعن الجشع . همسة تتساءل أليسـت المغامرة أفضـل مـن المـوت جوعـا ؟. وهمسـة تنبـه إلى أنه توجدساعة ينـام فيهـا رجـل العصابة فتتخلى عنهـم قوتهـم . وهمسـة تسـأل مـاذا يمكـن أن يقف في وجه الكثرة إذا اندفعـت ؟ . وهمسـة تتحـدى ، وكيـف تـترددون ومعكـم عاشـور الناجي ؟ " [١]

(١) الحرافيش . ص ٤٩٨

وقد استخدم المؤلف قاموسا لغويا مليئـا بـالمفردات ذات الطـابع الأسـطوري والملحمـي ، في تعبيراته داخل النص مما أضفي عليه تلك النفحة الأسطورية المميزة .

مثال : المحراب – السـاحة . المعبد . اللعنة . الطاغية . اليـد المسـحورة . اللحـن الملكـي وثمار التوت . الدراويش . التكية . السـبيل . الجواري . الأسَاطير . الأجـرام السماوية . الشرارة المقدسة .

لعبت اللغة بكل مستوياتها المذكـوره سابقا ، ومفرداتهـا دورا طاغيـا في تصويـر هـذا العـالم الفريد (*عالم الحرافيش*) ، وجنحت به عبر أدواتها ووسائلها والتي استخدمها نجيب محفـوظ بحرفيـه وبراعة ، حيث لم يقـدم نصـا مغـرقـا في الخيـال – كما فعل كتـاب أمريكـا اللاتينيـة والذين نهلوا من نهر الخيال ، مستنفدين كل إمكانيات وأدوات اللغة في التعبير عـن خيـالهم الجانـح – ولكـن نجيب محفوظ استخدمه بوعي وحـرص بـالـغين محدثا توازنا فريدا في النص، منطلقـا مـن اللغة الواقعية التقريرية إلى آفاق لغوية أخـرى أضفـت عليـه النفحـة الأسـطورية السحرية دون إيغال أو جنوح .

ز. البعد الصوفي

يبدأ أول خيط لهذا البعد مع ملامح شخصية " عاشـور النـاجي " ، فعلـى الرغـم منـذ أن الأبعاد لتلك الشخصية لا تستند على موروث صوفي محدد ، ولا شخصية بعينها ، ولكـن – ولأول وهلة – يستشعر القـارئ الحس الصـوفي الكـامن في وعـي الشـخصية والمنعكـس في فكرها وسلوكها على حد سواء ، وقد آثر عاشور الحياة البسيطة الزاهدة على حياة اللهو

والترف ، حتى عندما جاءته الفرصة ليعيش عيشة الوجهاء ويقطن بيتا (*دار البنـان*) وينعم بحياة رغده ، ورفضه التام لأن يستغل قوته الجسمانية في أعمال وأفعال تمت للرذيلـة والشر بأى صلة ، ودائما ما كان يدعو ربه " اللهم صن لي قوتي – زدني منها – لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين "

ولطالما سهر عاشور ليله في الساحة أمام التكية ، تنتشي روحه لسـماع الأناشيد الأعجميـة ، وكان يحظى بنصيبه من النوم في النهار ، ويسهر الليل منفردا بنفسه متأملا النجوم حتى بات صديقا لها :" وترامت تأملاته حتى شعر شعورا عجيبا بأنه عما قريب سيسمع أصواتا ويـرى أشباحا " [١] . هذا بخلاف أن وجود التكية وترتيل الدراويش للأناشيد ، إحدى الملامح الـتي أثرت البعد الصوفي في النص .

كما لعبت الأبيات الفارسية دورا أساسيا في إثراء النص بهذا الملمح الصـوفي [٢].وكانت بمثابة " القرار الموسيقى والدلالي للأحداث والشخصيات " [٣] وقد اثر نجيب محفوظأن يبثهـا بلغتها الفارسية ولم يستخدم الترجمة العربية، إيمانا منه بأن " لغة التكية هي أشبه بلغة الكون ، يقرأها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التي تستهويه ، ويفهمها كل من يحاول أن يقـترب منـا كمـا يعن لهـا " [٤] وإيغالا في هـالـة الرهبة والغمـوض التي تستشفهـا في ثنايـا النـص . فإن نجيب محفوظ " يلعب في هذه الإستطعامات لعب محترف حازق . فهو يستغل عروبة الحرف

---

(١) السابق . ص ٦٤

(٢) كل الأبيات الموجوده في الروايه من شعر حافظ إبراهيم الشرازى ترجمها للعربيه أمين إبراهيم الشورى. ونشرها تحت عنوان " أغانى شيراز" لجن التأليف والترجمه والنشر القاهره ١٩٤٤

(٣) صلاح فضل . قراءة في ملحمه الحرافيش . العربي . نوفمبر – ١٩٧٩ . ص ٥٠

(٤) الثورة والتصوف – السابق – ص ١٠٦

الفارسي وسهولة قراءته واختلاف اللغة واستغلاق معناها على القارئ العربي ليحدد القدر المسموح له بتلقيه وهو هيكلها الصوتي فحسب كي يناوئه ويشاغله بسرها المكنون " (١) .

أما الحضور المتكرر لشخصية "سيدنا الخضر في تيمة روحانية صوفية اعتاد نجيب محفوظ بثها في رواياته من قبل ، مثلها مثل حضور " سيدنا الحسين " الذي ندر أن تخلو رواية من روايات محفوظ من ذكره واتخاذه معلما من المعالم المكانية الّتي تثرى الخط الروحاني الواقعي في أعماله

- يتلاقى مع سيدنا الخضر في الساحة .
- أن ينشئوا جاهلين لأصلهم المبارك ، لبركة الحلم ، وصداقه سيدنا الخضر .
- من عادته صباحا أن يمضى بالدوكار إلى الحسين فيقرأ الفاتحة .

ويكمل هذه التيمة الصوفية الروحانية حالات " التجلي والتي وصف نجيب محفوظ مظاهرها بدقه بارعة .فيقول :

" لعله لم يصعد ولكن قامته طالت كما ينبغي لها . عليه أن يرتفع دائما ، فلا سبيل إلى النقاء إلا بالارتفاع . وفوق القمة تسمع لغة الكواكب وهمسات الفضاء ، وأماني القوة والخلود ، بعيدا عن أنات الشكوى والخمور وروائح العفن . الآن تشدو ألحان التكية بأغنيات الخلود " (٢)

وليس هناك مجال للشك في أن المضمون الدرامي الذي احتواه هذا العمل الشامخ ، اشترك بشكل فعال في تقويم الشكل الفني للعمل ، وانطلقت معطياته الفنية من الخاص المحدود إلى العام المطلق ، فتحقيق العدل والتكافل الاجتماعي مبدأ إسلامي بالدرجة

(١) قراءة في ملحمة الحرافيش – السابق – ص ٥٠

(٢) الحرافيش . ص ٤٣٢

الأولى، ولكنه في نفس الوقت قضيه حيوية سعت ومازالت تسعى إلى تحقيها كل بلدان العالم الثالث . وقد اعتمد نجيب محفوظ في تقديمه لهذا المضمون الثرى على توظيف الحس الأسطوري ، التراثي ، الديني في توليفة بارعة محكمة ، كان من نتائجها ذلك الشكل المتفرد للرواية .

والرواية مليئة بالأحداث التي تتشبه بأكثر من موروث ولكنها لا تستند عليه صراحة ، فعندما صور المؤلف عاشور الناجي في هجرته إلى الصحراء ، يقبع في كهف ويقضى يومه في العبادة وليله في التأمل ، يسمع أصواتا ويرى أشباحا ، حتى تمخض عن ميلاد جديد . والمؤلف هنا يستند على موروث ديني تستشف منها بعض الملامح ، وهي واقعة اعتكاف رسول الله (*صلى الله عليه وسلم*) في غار حراء قبل نزول الوحي . وقد أوحى بشكل أو بآخر . من خلال رؤية مباركة – لعاشور بالهجرة إلى الخلاء هربا من الهلاك ، فيحذر أهله ويستخفون بتحذيره رافضين الرحيل معه ، ويرحل عاشور وينجو ومن معه ، وهنا نتذكر قصة الطوفان لسيدنا نوح عليه السلام ، عندما هاجر من اتبعه من أهله وترك الأرض ، ليأتي الطوفان ويهلك كل من عليها .

وعندما رجع عاشور إلى الحارة، وجدها خالية من أي كائن حي " لا نأمة ، لا قطة ، لا كلب ، لارائحة لحياة " تماما مثلما عاد سيدنا نوح إلى الأرض لتعود الحياة مرة أخرى من جديد .

وهكذا يتضح أن أشتات النص تتشبه بأكثر من موروث وتستعير ملامح أكثر من أسطورة وواقعه ، لتخلق في مجملها أسطورة جديدة ، أسطورة واقعية تستعير ملامحها من القديم والجديد ، من الخيال والواقع ، من الخاص إلى العام لتصبح أسطورة القرن

العشرين بأبعادها الجديدة والخاصة . أو " اليوتوبيا العاشورية " إذا جاز القول " فعالم الرواية ليس فردوسا سماويا أو حلميا بقدر ما هو فردوس أرضي ينهض على العدل والعمل والكفاية والحرية " (١)

وتعتمد تقنية " الحرافيش " على ذلك النسق الرمزي الفني الذي يتعامل مع وقائع تبدو غريبة وغير منطقية للوهلة الأولى ولكنها غير مستبعدة تاريخيا أو واقعيا ويعتمد القص فيها على إعادة خلق العالم وتشكيله متضمنا قدرا من التطورات الدالة التي تقوم على الرؤية الشاملة والخيال الطليق الذي يتعامل مع السر الكامن فيما وراء الواقع " فهي رؤية تتذرع بالأسطورة دون أن تقع في قلبها ، وتسترق السمع لما وراء الواقع دون أن تبرح مكانها ، وتطرح مناجاة الماضي أسئلة على المستقبل الموعود " (٢) تقوم هذه الرؤية على مفهوم واقع نسبي لأن " وجود الرواية ومصداقيتها لا يقاس بمدى ارتباطها بالحياة الواقعية المحلية ، بل بقدرتها الذاتية على الإقناع، وعلى أن تفرض نفسها على القارئ كواقع حي منطقي في ذاته وانطلاقا من ذاته " (٣)

إن " الحرافيش " في هذا الشكل المتفرد تقدم للقارئ العربي وقارئ اللغة الإنجليزية "المعادل العربي لجمحات خيال رواية أمريكا اللاتينية بواقعيتها السحرية التي استأثرت بلب القارئ الأوروبي في السبعينات واستحوذت على اهتمامه" (٤) .فالقارئ لرواية ماركيز " مائة عام من العزلة " يعيش حلما تنمحي فيه الحدود بين الواقع والخيال ، حلما يستحيل

---

(١) صبري حافظ . " الحرافيش " أنجح أعمال نجيب محفوظ بالإنجليزية . إبداع . نوفمبر . ١٩٩٤ . ص ٤٠

(٢) قراءة في ملحمة الحرافيش – السابق – ص ٤٥

(٣) مائة عام من العزلة وملامح الرواية الجديدة في : أمريكا اللاتينيه – السابق – ص ١٠٧

(٤) الحرافيش انجح اعمال نجيب محفوظ بالانجليزية –السابق – ص ٣٩

عليه – بعد أن ينتهي من قراءه الرواية – أن يستعير تفاصيله . "فالصور والشخصيات والأحداث والخيالات تختلط في ذهن القارئ فلا يعرف إن كان ما يقرأه حقيقة أو خيالا".(١)

وقد اضفي نجيب محفوظ على رائعته " الحرافيش" طابع الخلية المصرية المستند على موروثات شعبية ، أسطورية وإسلامية لتنطلق من محليتها إلى العالمية ،وتقف جنبا إلى جنب مع رائعة جارثيا ماركيز " مائة عام من العزلة " فكل منهما تصور عالما متفردا يرث الواقع بكل ملامحه ويستند على جذوره ولكنه لا يندرج فيه فهو مقطوع الوشائج به ، منغلق على نفسه معزول عن ركب الصراع الحضاري للعالم الواقع ومع ذلك تتوالى فيه دورات الحياة في شكل سرمدي لاينته وتقوم مقوماته على الفكر المطلق والخيال الذي تنسج خيوطه لعبة اللغة بكافه مستوياتها التقريرية – الشاعرية " إن عالم " ماكوندو" في مائة عام من العزلة " هو نفسه عالم " الحارة " في الحرافيش ، إنه نموذج للكون ولصراعات البشرية الأبدية التي لا تهدأ و لاتنتهي ، باختلاف وسيلة التحقيق والموروث الثقافي والفني الذي يستلهم منه كل نموذج ملامحه .

(١) مائة عام من العزلة – ملامح الرواية الجديدة في امريكا اللاتينية – السابق – ص ١١٠

الخاتمة

فى نهاية هذا البحث ، وبعد القراءة الفاحصة لروايات نجيب محفوظ التى كتبها فى الفترة الزمنيـة المختـارة للدراسـة يمكننـا أن نلاحـظ أن الأعمـال الروائيـة التـى شملهـا البحـث بالدراسة، قد جنحت عن الصيغة التقليدية التى عهدناهـا فـى روايـات نجيـب محفـوظ فـى "المرحلـة الاولى" ١٩٣٩-١٩٦٧ وهـى فـى ذلـك تتبـع الأسـاليب الحديثـة لفـن القـص الروائي ، والتى تساير روح العصر . حيث انطلقت جميعها من الصيغة الواقعية التقليدية - كقاعدة عامة لكل كتابات نجيب محفوظ - إلى صيغ فنية مستحدثة اعتمـد تشـكيلها على استراتيجيات نصية ، تخطت مرحلة التجريب إلى مرحلة التأصيل لتشكل فى النهاية اتجاهـا شكليا جديدا فى الكتابة الروائية عند نجيب محفوظ .

لم تعد الرواية التقليدية بمنطقها البسيط هى هدف نجيـب محفـوظ فـى تلك المرحلـة ، بـل تعداها إلى آفاق فنية جديدة أكثر تحررا ، اتسمت بالعشوائية فى تدفق مضمونها ، والبعـد عن صرامة ورتابة الواقعية التقليديـة ، وذلـك كاسـتجابة مباشـرة لخضـوع إنسـان العصـر لضغوط الحياة بكل اشكالها . وأصبح لكل نص منطقه الخاص الذى يحكمه والذى اعتمـا فى فهمه على اشراك ذهن القارئ واستشارة ذاكرته .

وانتهى هذا البحث إلى التوصل لما يسمى بالتقسيم "الكيفي" للأعمال الروائية ، الذى استتبعه بلورة لبعض الأعمال التى ظهرت فى تلك المرحلة ، معتمدين فى ذلك على اشتراك هذه الأعمال فى الأسلوب الفني المستخدم ، وما يستتبع ذلك من شكل فني مستحدث لم نعرفه من قبل فى المرحلة الأولى لكتابات نجيب محفوظ الروائيةَ . وما زالت تلك المرحلة من إنتاج نجيب محفوظ الروائية تحتاج إلى المزيدِمن الدراسة والبحث بهدف التوصل إلى رسم خطوط عريضة تبلور أعمالها .

قائمة المصادر والمراجع التى تم الاستعانة بها فى هذا البحث

أولا : الروايات :

١ - نجيب محفوظ *

١ - المـرايــــــا	مكتبة مصر	القاهرة ط ٦	د . ت
٢ - الكـــرنـك	مكتبة مصر	القاهرة ط ٨	د . ت
٣ - حكايات حارتنا	مكتبة مصر	القاهرة ط ٧	د . ت
٤ - ملحمه الحرافيش	مكتبة مصر	القاهرة ط ٥	د . ت
٥ - أفراح القبة	مكتبة مصر	القاهرة ط ٤	د . ت
٦ - العائش فى الحقيقة	مكتبة مصر	القاهرة ط ٢	د . ت
٧ - حديث الصباح والمساء	مكتبة مصر	القاهرة ط ٢	د . ت
٨ - أولاد حارتنا	دار الآداب	بيروت - لبنان - ١٩٦٠	

٢ - جابرييل جارثيا ماركيز

١ - مائة عام من العزلة . ترجمة سليمان العطار -دار سعاد الصباح - القاهرة -ط١ - ١٩٩٣

* جميع النسخ المستخدمة في البحث طبعة مكتبة مصر بعد حصول نجيب محفوظ علي جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ وهى طبعة خاصة وبدون تاريخ فيما عدا أولاد حارتنا .

ثانيا : الكتب العربية :

١- أنجيل بطرس سمعان (دكتورة). دراسات فى الرواية العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧ .

٢- باختين . الملحمة والرواية - تقديم وترجمة جمال شحيذ - كتاب الفكر العربى- بيروت - ١٩٨٢

٣- بيرسى لوبوك. صنعة الرواية - ترجمه عبد الستارجواد - دار الرشيد - بغداد ١٩٦٧

٤- جبرا ابراهيم جبرا . المرحلة الثامنة - دراسات نقدية - المكتبة العصرية - بيروت - ١٩٦٧

٥- جمال الغيطانى (إعداد).نجيب محفوظ يتذكر- دار المسيرة- بيروت - ١٩٨٠

٦- حافظ ابراهيم الشيرازى . ((أغانى شيراز))- ترجمه ابراهيم الشواربى- لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهره - ١٩٤٤

٧- حسن بحراوى . بنية الشكل الروائى- (الفضاء . الزمن . الشخصية) المركزالثقافى العربى- بيروت - ١٩٩٠

٨- حسن البندارى (دكتور). فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة - ١٩٨٨

٩- حلمى بدير (دكتور).أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث-دار المعارف- القاهرة ١٩٨٦

١٠- حمدى السكوت (دكتور) . دراسات فى الأدب والنقد - مكتبه الانجلو المصرية - القاهرة - ١٩٩٠

١١- رجاء عيد (دكتور). قراءة فى أدب نجيب محفوظ - رؤية نقدية - منشأة المعارف - الاسكندرية - ١٩٨٩

١٢- سمير أبو حمدان - دراسات فى الرواية : النص المرصود- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ١٩٩٠

١٣- السيد فضل (دكتور) . صوت الراوى - دراسة فى ملحمة الحرافيش - منشأة المعارف - الإسكندرية - ١٩٩٣

١٤- سيزا قاسم (دكتورة) .بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية .نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤

١٥- شاكر النابلسى . مدار الصحراء - دراسة فى أدب عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩١

١٦- شكرى عزيز ماضى (دكتور) . إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٧٨

١٧- صدوق نور الدين.حدود النص الأدبى -دراسة فى التنظير والإبداع- دار الثقافة - الدار البيضاء -١٩٨٤

١٨- صلاح فضل (دكتور) .
أ - أساليب السرد فى الرواية العربية-دار سعاد الصباح-الكويت-١٩٩٢
ب - انتاج الدلالة الأدبية . مؤسسه مختار للنشر والتوزيع- القاهرة -١٩٨٧
ج - منهج الواقعية فى الأدب.الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-١٩٨٧
د - قراءات من نجيب محفوظ-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-١٩٩٢

١٩- طه وادى (دكتور) . دراسات فى نقد الروايه - دار المعارف - القاهرة - ط٣ - ١٩٩٣

٢٠- عباس خضر . القصة القصيرة فى مصر- منذ نشأتها وحتى سنه ١٩٣٠- الدار القومية للطباعة والنشر- القاهره ١٩٦٦

٢١- عبد الجبار عباس . فى النقد القصصى - منشورات وزارة الثقافه والإعلام - العراق - ١٩٨٠

٢٢- عبد الرزاق عيد . سوسيولوجيا النص الروائى- دراسات فى الرواية- الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ١٩٨٨

٢٣- عبد الرازق الكاشانى . إصطلاحات الصوفية - تحقيق محمد كمال إبراهيم جعفر - الهيئه المصرية العامة للكتاب ١٩٨١

٢٤- عبد الرحمن أبو عوف (دكتور) . الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهره ١٩٩١

٢٥- عبد الرحمن بسيسو . إستلهام الينبوع- المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية - الإتحاد العام للكتاب والصحافين الفلسطينين- تونس - ١٩٨٣

٢٦- عبد الرحيم مودن (دكتور).الشكل القصصى فى القصة المغربية الجزء الأول منشورات دار الأطفال - الدار البيضاء - ١٩٩١

٢٧- عبد السلام الككلى (دكتور). الزمن الروائى - مكتبة مدبولى - القاهره - ١٩٩٢

٢٨- عبد الفتاح الديدى (دكتور).الخيال الحركى فى الأدب النقدى- دار المعرفة - القاهرة - ١٩٦٥

٢٩- عبد الفتاح عثمان (دكتور).بناء الرواية-مكتبة الشباب- القاهرة-١٩٨٨

٣٠- العربى حسن درويش (دكتور). الاتجاه التعبيرى فى روايات نجيب محفوظ- مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٨٩

٣١- على الراعى (دكتور) .الرواية فى الوطن العربى- دار المستقبل العربى - القاهرة - ١٩٩١

٣٢- غالى شكرى (دكتور). (إعداد وتقديم) نجيب محفوظ إبداع نصف قرن - (جدارية هائلة) بقلم - فاروق عبد القادر - دار الشروق - ١٩٨٩

٣٣- فاطمة الزهراء أزرويل.مفاهيم نقد الرواية - نشر الفنك - الدار البيضاء -١٩٨٩

٣٤- فريد الزاهى . الحكاية والمتخيل : دراسات فى السرد الروائى والقصصى- دار افريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩١

٣٥- محمد بدوى (دكتور) . الرواية الجديدة فى مصر - دراسة فى التشكيل والإيديولوجيا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٩٣

٣٦- محمد عبد الحكم عبد الباقى (دكتور). الفن الروائى عند نجيب محفوظ من ميرامار إلى الحرافيش - ط ١ - القاهرة - ١٩٨٩

٣٧- محمد كامل الخطيب (دكتور). تكوين الرواية العربية - اللغة ورؤية العالم - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٠

٣٨- محمود أمين العالم . تأملات فى عالم نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٠

٣٩- محمود الربيعى (دكتور) . قراءة الرواية- نماذج من نجيب محفوظ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ١٩٨٩

٤٠- مدحت الجيار (دكتور) . ثلاثية الإنسان-دراسة فى روايات صبرى موسى - الهيئة المصرية العمة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧

٤١- مصطفى عبد الغنى (دكتور) . الثورة والتصوف - الهيئة المصرية العمة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٤

٤٢- ميشيل بوتور . بحوث فى الرواية الجديدة- ترجمة فريد أنطونيوس- منشورات عويدات - بيروت - ١٩٨٢

٤٣- نبيل راغب (دكتور) . قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية - الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهره - ط ٣.- ١٩٨٨

٤٤- نبيل سليمان (دكتور) . وعى الذات والعالم - دراسة فى الرواية العربية - دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا - ١٩٨٥

٤٥- نبيلة ابراهيم (دكتورة). قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية - دار الفكر العربى - القاهرة - ١٩٧٣

٤٦- هنرى جيمس . عن نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث - ترجمة انجيل بطرس سمعان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١

٤٧- ياسين النصير (دكتور) . اشكالية المكان فى النص الأدبى - بغداد-١٩٨٦

٤٨- يحيى الرخاوى (دكتور) . قراءات فى نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة - ١٩٩٢

٤٩- يمنى العيد (دكتورة) .

أ- تقنيات فى السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى - دار الفارابى- بيروت - ١٩٩٠

ب- الراوى ، الموقع والشكل . بحث فى السرد الروائى . مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ١٩٨٦

٥٠- يوسف حسن نوفل (دكتور). الفن القصصى بين جيلى طه حسين ونجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٨

ثالثا : الدوريات العربية

١- ابراهيم الدسوقى شتا • الحرافيش • الحلم ، العهد ، النبوءة - عالم الكتاب - يناير - فبراير - مارس - ١٩٩٠

٢- أحمد بدوى (إعداد) • الفن الروائى من خلال تجاربهم - فصول - يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٢

٣- تيودور أدورنو • وضعية السارد فى الرواية المعاصرة - ترجمة محمد براده - فصول - المجلد الثانى عشر - العدد الثانى - صيف - ١٩٩٣

٤- حامد أبو أحمد . شاعرية اللغة فى روايات فؤاد قنديل - الثقافة الجديدة - يوليو - ١٩٩٢

٥- جيمس هيجنز . الإتجاهات الجديدة فى رواية أمريكا اللاتينية - ترجمة سيد عبد الخالق - فصول - المجلد الثانى عشر - العدد الثانى - صيف - ١٩٩٣

٦- سمير سرحان . وقلب الوطن - إبداع - نوفمبر - ١٩٩٤

٧- سيزا قاسم . "ميرامار" ، " النكتة " خواطر - فصول المجلد الحادى عشر - العدد الرابع - شتاء - ١٩٩٣

٨- سيزار سيجر . إستدارة الزمن عند جارثيا ماركيز - ترجمة اعتدال عثمان - فصول - ابريل - ١٩٨١

٩- شجاع مسلم العانى . أساليب السرد والبناء فى الرواية العربية الجديدة - الأقلام - ابريل . ١٩٨٤

١٠- صبرى حافظ ١- " الحرافيش " انجح اعمال نجيب محفوظ بالإنجليزية - ابداع - نوفمبر - ١٩٩٤
٢- الرواية والواقع . متغيرات الواقع العربى وإستجابة الرواية الجمالية - ابداع - اكتوبر - ١٩٩٢ .

١١- صلاح فضل . قراءة من ملحمة الحرافيش - العربى - نوفمبر - ١٩٧٩

١٢- عبد الرحمن أبو عوف . البحث عن طريق جديد للرواية العربية المعاصرة - العربى - نوفمبر - ١٩٨٢

١٣- عبد العالى بو طيب . مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى - فصول - المجلد الثانى عشر - العدد الثانى - صيف ١٩٩٣

١٤- عبد الله ابراهيم . نظم صوغ المتن الروائى - الأقلام - العددان - ١٢/١١ - ١٩٨٩ .

١٥- على ماهر ابراهيم . مائة عام من العزلة وملامح الرواية الجديدة فى امريكا اللاتينية - ابداع - يونيو / يوليو - ١٩٨٣ .

١٦- فاتن إسماعيل مرسى . تحليل لمقالة روجرآلين فى دورية " العالم الإسلامى " ابريل ١٩٧٢ - فى فصول . يوليو / أغسطس / سبتمبر - ١٩٨٢

١٧- فردوس عبد الحميد البهنساوى . عصر الحداثة فى الرواية المصرية - فصول - يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٤

١٨- فوزية مهران . مرايا نجيب محفوظ الساحرة - روزاليوسف - ١٩٧٢/٣/٦

١٩- فيكتور تشكلوفسكى . بنية الرواية وبنية القصة القصيرة - ترجمة سيزا قاسم - فصول - يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٢ .

٢٠- ك. ف. ستانزل . العناصر الجوهرية للمواقع السردية . ترجمة وتقديم عباس التونسى - فصول - المجلد الحادى عشر - العدد الرابع - شتاء - ١٩٩٣ .

٢١- محمد براده . الرواية . أفقا للشكل والخطاب المتعددين- فصول - المجلد الحادى عشر - العدد الرابع - شتاء ١٩٩٣ .

٢٢- محمد حسن عبد الله . حديث الصباح والمساء - إبداع- ١٢/١٩٨٧ .

٢٣- محمود أمين العالم . الرواية بين زمنيتها وزمنها . مقاربة مبدئية عامة - فصول - المجلد الثانى عشر - العدد الأول . ربيع - ١٩٩٣ .

٢٤- مصطفى عبد الغنى . ملحمة الحرافيش الشخصية والرمز - القاهرة -١٥/٢/١٩٨٩

٢٥- نبيل حداد . حديث الصباح والمساء " بانوراما " الطبقة الوسطى المصرية من قرنين- الأقلام - أغسطس - ١٩٨٨ .

٢٦- نبيلة إبراهيم. ١- قص الحداثة - فصول . اغسطس - سبتمبر ١٩٨٦
٢- مستويات اللغة فى النص الروائى - ابداع - مايو -١٩٨٤

٢٧- نجيب محفوظ . إتجاهى الجديد ومستقبل الرواية - الكاتب- فبراير-١٩٦٤ .

٢٨- وليد منير . حول توظيف العنصر الاسطورى فى الرواية المصرية المعاصرة - فصول - يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٢

٢٩- ياسين النصير . الحد إستقصاء فى البنية المكانية للنص - الأقلام - العددان ١١/١٢ - ١٩٨٩

٣٠- يحيى الرخاوى . دورات الحياة وضلال الخلود . ملحمة الموت والتخلق فى " الحرافيش " - فصول - أكتوبر - ١٩٩٠ .

رابعا : الكتب والدوريات الأجنبية :

1- Eric Gould . Mythical Intentions in Modern Literature. Princeton University press, New Jersey, 1981.

2- Hania Khalidi . The Technique of Multiple point of view through Narratives in the first person as utilized by Fathi Ghanim, Najib Mahfuz, and Jabra Ibrahim Jabra. A Thesis Submitted to Center for Arabic Studies, American University in Cairo, January,1991.

3- James Roy King . The Deconstruction of the self in Najib Mahfuz's mirrors. Journal of Arabic Literature, No.21, 1976 p. 55-67

4- Kathleen Tilotson The Tale and the Teller, London : Repert Hart - Pavies, 1959.

5- Leo Bersani . A Future for Astyanax :Character and Desire in Literature, Little Brown, Boston, 1969.

6- Norman Friedman . "Point of view in Fiction" in The Theory of the novel, ed. Philip Stevick, New York : The Free Press, 1967

7- Philip Stevick (ed) . The Theory of the Novel, New York : The Free Press, 1967.

8- Roger Allen . "Mirrors by Najib Mahfuz" The Muslim World, Vol.62 No. 2 April, 1972. pp.116-125

- William Riggan . Picaros, Madmen Nails and Clowns, Norman : University of Oklahoma Press, 1946.

خامسا : القواميس ودوائر المعارف :

1- The Oxford English Dictionary, A New English Dictionary of Historical Principles, vol.IX, S.Soldo, Oxford at the Clarenda press , 1933. p. 134.

2- H. M. Abrams . A Glossary of literary Terms, 4th. ed. 1941, New York : Holt Rinehart and Winston, 1981. pp. 142-143 .

3- Encyclopaedia Britanica, vol.16 . 1974 . p. 973 .

4- The New Encyclopaedia Britanica, vol.10 . 1994. p.863 .

الفن الروائى عند نجيب محفوظ
من (١٩٧٣ - ١٩٨٨)

يهدف هذا البحث إلى دراسة بعض الأعمال الروائية لنجيب محفوظ فى الفتره مابين السبعينات وحتى عام ١٩٨٨ . وبصفة خاصة الروايات التى تمثل من التكنيك والشكل الفنى إتجاهاً جديداً لكتاباته فى هذه المرحلة الزمنية .

ويتكون البحث من مقدمة ،و تمهيد وثلاثة فصول ثم الخاتمه :

أما المقدمـــة :

فقد ذكرت فيها فكرة سريعة عن الإنتاج الروائى لنجيب محفوظ ، وهو سبعة عشرة رواية فى سبعة وعشرين عاما (١٩٣٩ - ١٩٦٧) . وقد إهتم النقاد والباحثون بإنتاج هذه الفترة ،وتناولتها كثيرمن البحوث والدراسات الأكاديمية سواء باللغة العربية أو الأجنبية. أما الفترة اللاحقة - موضوع البحث - فكان النقد الأكاديمى فيها غير متكافىء مع المرحلة الأولى - بالرغم من أن نجيب محفوظ كتب ست عشرة رواية فى سته عشر عاما (١٩٧٢ - ١٩٨٨) إلا أنه لم تقسم روايات هذه الفترة إلى مراحل أو إتجاهات فنيه فى كتابة نجيب محفوظ مثلما حدث فى الفترة الأولى. ولهذا السبب تخيرت الفترة وما إحتوته من أعمال روائيه لتكون موضوع الدراسة .

وأما التمهيـــد :

فقد عرضت فيه تعريفات الرواية كجنس أدبى ، ومراحل التطور التى طرأت على القص الروائى الحديث .والأسباب التى جعلت الروائيين يبحثون عن أشكال جديدة للرواية . والصعوبات التى تقابل النقاد فى دراسة وتحديد تلك الأشكال الفنية الروائية الجديدة . ثم قدمنا عرضا موجز للمناخ السائد فى المجتمع المصرى فى هذه الفترة. ومدى تأثر نجيب محفوظ بهذا المناخ وإنعكاس ذلك فى روايات هذه المرحلة ، والتى كان من اهمها رغبته فى تجديب أشكال روائيه جديدة وتجاوز الشكل التقليدى للرواية والتى تميزت به أعمال المرحلة الأولى لكتاباته .

الفصل الأول :

ووهو بعنوان (أسلوب الشخصيه ((الهيكلية)) فى روايات نجيب محفوظ) وهو أسلوب فنى جديد بدأه نجيب محفوظ فى روايته " المرايا " ، ويتلخص فى انه يقدم المضمون الروائى من خلال فصول مستقلة ، يحكى كل فصل عن شخصيه من شخصيات العمل ، يصف الملامح الرئيسية لها ، ومن خلال الشخصيه والحديث عنها ، نتعرف على بقية المقومات الفنية للعمل . وفى نهاية العمل نجد أن هذه الفصول التى تبدو منفصلة من حيث الشكل ، بينها إمتداد وتداخل لكل العناصر الفنية المكونة للعمل ككل . وقد تخيرنا للجزء التطبيقى فى هذا الفصل ثلاثا من روايات نجيب محفوظ اللاتى يمثلن هذا الإتجاه الشكلى الجديد وهى :"المرايا"،و"حكايات حارتنا" و" حديث الصباح والمساء " .

الفصل الثانى :

وأطلقنا عليه " وجهة النظر المتعددة ، أسلوب فنى وكيفية إستخدامه فى ثلاث من روايات نجيب محفوظ " . ويبدأ هذا الفصل بتعريف إسلوب " وجهة النظر " حيث إستخدمه نجيب محفوظ لأول مرة فى روايته " ميرامار " ١٩٦٧ . ثم إستخدمه بعد ذلك فى رواياته مستعيناً فى تطبيقه بأدوات فنية إختلفت من رواية إلى أخرى وقد أخترنا ثلاثا من هذه الروايات وهى :

" الكرنك " ، " أفراح القبة " ، " العائش فى الحقيقة " للدراسات التطبيقية ، لبيان مدى الإختلاف فى إستخدام هذا الأسلوب الفنى بين الروايات الثلاث .

الفصل الثالث :

ويسمى " الواقعية السحرية وملحمة الحرافيش " ، وفى هذا الفصل نتعرف على " الواقعية السحرية " كإتجاه أدبى مستحدث بدأه نجيب محفوظ فى رواية أولاد حارتنا عام ١٩٥٩ ونهجه كتاب أمريكا اللاتينية، ويبدأ الفصل بتعريف لهذا الإتجاه وأسباب نشأته وإختياره مادة بحث لهذا الفصل ، ثم الجزء التطبيقى والذى تخيرت له رواية نجيب محفوظ " ملحمة الحرافيش " ، ومحاولة الوقوف على بعض الجوانب الفنية الكامنة فى النص والتى تجعله ينتمى بشكل أو بآخر إلى هذا الإتجاه الأدبى الحديث .

ما الخاتمة :

فقد عرضت فيها ماتوصل إليه البحث من نتائج ، وهى بلورة هذا الإنتاج الروائى لنجيب محفوظ تبعا لتقسيم كيفى يعتمد على الأسلوب الفنى المستخدم ومايستتبعه من شكل فنى مستحدث يضاف إلى رصيد نجيب محفوظ الروائى .

Conclusion:

The conclusion summarizes the findings of the thesis, crystallized in the output of Najib Mahfuz, arranged in a qualitative division, resting on the artistic style presented followed by a new modern artistic style form added to the stock of Najib Mahfuz the Novelist.

Chapter Two.

Entitled "Multiple points of view; an artistic style and how it is used in 3 novels of Najib Mahfuz", this chapter begins by examining the "point of view" style which Mahfuz uses for the first time in his novel Miramar (Miramar) (1967). Afterwards, Mahfuz uses a method from among his range of artistic devices in his novels which differ from novel to another.

Application of this technique, as well as its variation in use is shown in 3 novels: *al-Karnaak* (Karnak), *Afrah Al-Qubbah* (Wedding Song) and *al-'A'ish fi-l-Haqiqah* (He Who Lives in the Truth).

Chapter Three:

Entitled "Magic Realism and Malhamat al-Harafish (Epic of the Harafish), the concept of "magic realism" as a recent literary trend. Najib Mahfuz started this trend with his novel *Awlad Harima* (Children of Gabalawi) in 1959, and developed by Latin Americanwriters. The chapter begins with an explanation of this trend and the reasons for which Mahfuz choose this style. Examples of use of this style will be shown in *Malhamat al-Harafish*, with an attempt to study the text from a more in-depth angle, and how this form developed into a modern literary trend.

Introduction:

In the introduction we will define the novel as a literary genre, and the stages of development leading to the modern novel. We will also examine to reasons which make novelists seek new forms for the novel, as well as the difficulties which confront the critic in defying and studying these artistic trends in the modern novel. A summary is given of the prevailing conditions which existed at the time, and how they are reflected in the Mahfuz's novels during this period. This was important in Mahfuz's desire to experiment with new forms in his novels which went beyond the traditional forms which characterizes the works of his first period.

Chapter One:

Entitled " Characterization (Sketching)in the novels of Najib Mahfuz". This is a new artistic style which Mahfuz uses beginning with his novel *al-Maraya* (Mirror) . This style involves presenting the novel's content through independent chapters, with each chapter telling and describing the account of single character, after which we discover the remaining artistic elements of the work. At the end of the work we find these chapters, although separate with regard to form , expand and mesh together all of the artistic elements created for the work as a whole . Application of this new form is shown in 3 of Mahfuz's novels: *al-Maraya, Hikayaat Haritna* (Tales from our Quarter), and *Hadith as-Sabaah waa-l-Misa'* (Morning and Evening Tales).

The Novelistic Art Of Najib Mahfuz (1973 - 1988)

Abstract

This thesis aims to examine some of the novels of Najib Mahfuz written during the seventies until 1988 , with emphasis given novels representing new trends of technique and artistic form in this stage of Mahfuz's writings.
The thesis consists of a preface, an introduction, 3 chapters and a conclusion.

Preface:

I have given a brief overview of the novels of Najib Mahfuz which make up the first period, consisting of 17 novels in 27 years (1939-1967) .

. Critics and researchers have been interested in the novels of this first period, for the majority of research and academic studies - in both Arabic and foreign languages- has been devoted to this period.

It is the subsequent period, the subject of this thesis, which has not been given enough attention as the first period, despite Mahfuz writing 16 novels in 16 years (1972-1989) . Unlike the first period, the novels of this period have been yet to be divided into stages or artistic trends. It is for this reason that I have chosen this second period and its novels as the subject of this thesis.

محتويات البحث

رقم الإيداع
١٠٩٤٢ / ١٩٩٦
I.S.B.N. 977.05-1488-8
مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت: ٥٨١٧٥٥٠

هذا الكتاب

* يُعنى بتقديم «صيغ جديدة»، استخلصتْها المؤلفة من روايات نجيب محفوظ الأخيرة التى صدرت ابتداً من عام ١٩٧٣م، وتنحصر فى «أسلوب الشخصية الهيكلية»، و «وجهة النظر»، والواقعية السحريّة».

* وتعتمد المؤلفة فى تحديد هذه الصيغ على منهج «ذاكرة النص الداخلية»، التى تعنى أن طاقات النص الروائى إنما تنبع من داخله لا من قوالب جاهزة خارجة عنه.

* وتحرص المؤلفة فى أُطُر هذه الصيغ على إضاءة طائفة من المفردات الجمالية التى استحدثها نجيب محفوظ لأنها تساير روح العصر وتواكب سرعة إيقاعه التى تأثرت بها وسائل التوصيل المكتوبة والمسموعة. والمرئية،

الناشر